

**„CHRISTUS MEDICUS“
IN DER FRÜHCHRISTLICHEN
SARKOPHAGSKULPTUR**

SUPPLEMENTS TO
VIGILIAE CHRISTIANAE

Formerly Philosophia Patrum

TEXTS AND STUDIES OF EARLY CHRISTIAN LIFE
AND LANGUAGE

EDITORS

J. DEN BOEFT — R. VAN DEN BROEK — W.L. PETERSEN
D.T. RUNIA — J.C.M. VAN WINDEN

VOLUME XXXVII



‘CHRISTUS MEDICUS’ IN DER FRÜHCHRISTLICHEN SARKOPHAGSKULPTUR

IKONOGRAPHISCHE STUDIEN ZUR SEPULKRALKUNST
DES SPÄTEN VIERTEN JAHRHUNDERTS

VON

DAVID KNIPP



BRILL
LEIDEN · BOSTON · KÖLN
1998

This book is printed on acid-free paper.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Knipp, David.

Christus 'Medicus' in der frühchristlichen Sarkophagskulptur :
ikonographische Studien zur Sepulchralkunst des späten vierten
Jahrhunderts / von David Knipp.

p. cm. — (Supplements to Vigiliae Christianae, ISSN
0920-623X ; v. 37)

Includes bibliographical references and index.

ISBN 9004108629)

1. Jesus Christ—Art. 2. Miracles in art. 3. Sarcophagi, Early
Christian. 4. Relief (Sculpture), Early Christian. I. Title.
II. Series.

NB1912J47K65 1998

731'.8853—dc21

97-47636

CIP

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

[Vigiliae Christianae / Supplements]

Supplements to Vigiliae Christianae : formerly Philosophia Patrum ;
texts and studies of early Christian life and language. – Leiden ;
Boston ; Köln : Brill.

Früher Schriftenreihe

ISSN 0920-623X

Knipp, David:

Christus 'Medicus' in der frühchristlichen Sarkophagskulptur :
ikonographische Studien zur Sepulchralkunst des späten vierten
Jahrhunderts / von David Knipp. - Leiden ; Boston ; Köln : Brill.
1998

(Supplements to Vigiliae Christianae ; Vol. 37)

Zugl.: Hamburg, Univ., Diss., 1995/96

ISBN 90-04-10862-9

ISSN 0920-623X

ISBN 90 04 10862 9

© Copyright 1998 by Koninklijke Brill nv, Leiden, The Netherlands

*All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in
a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic,
mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written
permission from the publisher.*

*Authorization to photocopy items for internal or personal
use is granted by Brill provided that
the appropriate fees are paid directly to The Copyright
Clearance Center, 222 Rosewood Drive, Suite 910
Danvers MA 01923, USA.
Fees are subject to change.*

PRINTED IN THE NETHERLANDS

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	ix
Einleitung	xi
 I. Forschungsbericht	
1. Christus medicus in den frühchristlichen Quellen	1
2. Der Streit um Christus und Asklepios im spätantiken Schrifttum	3
3. Ikonographie und Deutung des Motivs ‚Christus medi- cus‘ in der Kunst	4
4. Dinklers These zu Asklepios und Christus in der tetrar- chischen Plastik	17
Résumé	22
5. Christus medicus in der theodosianischen Kunst	22
 II. Φωτισμός und der Sarkophag mit der Heilung des Blind- geborenen in Saint-Victor, Marseille	
1. Der Sarkophag	24
Einführung	24
a. Beschreibung	25
b. Stilanalyse und Datierung	27
c. Ikonographische Einordnung	30
2. Die Heilung des Blindgeborenen nach Joh 9 und der Φωτισμός-Gedanke im frühchristlichen und neuplato- nischen Schrifttum	34
3. Verwandte Stücke: Das Elfenbein-Diptychon im Dom- schatz von Mailand und das theodosianische Relief- fragment in Dumbarton Oaks	39
4. Ikonographie und Typologie des Motivs ‚Christus- Helios‘ auf frühchristlichen Monumenten	41
5. Sonne und Auge in der Mythologie und im platonischen und frühchristlichen Schrifttum	45
a. Helios als Augenheiler in Mythos und Kult	45
b. Auge und Seele bei Platon und Clemens Alexandri- nus	48
c. Christus-Helios im Griechischen Physiologus	51
d. Der Begriff ‚Auge der Seele‘	52

6. Die Collyrium-Metapher	53
a. Frühchristliche Quellen	53
b. Augensalbung und Initiation	57
c. Kultische und therapeutische Augenbehandlungen auf gallo-römischen Monumenten	62
7. Die Theophanie Christi auf dem Sarkophag von Saint- Victor	74
a. Das Lampenrelief	74
b. Der apokalyptische Bezug	78
c. Das Relief mit der Opferung Isaaks	80
8. Das Petrus-Relief aus Sinope	82
Zusammenfassung	86
III. Die Ikonographie des Motivs ‚Christus heilt die Hämorrh- hoissa‘ und der Sarkophag von San Celso in Mailand	
Vorbemerkung	90
1. Der Sarkophag	90
a. Beschreibung	90
b. Datierung	94
2. Interpretationsansätze zum Motiv ‚Christus und eine Kniende‘ in der Sepulkralskulptur des vierten Jahrhun- derts	97
a. Sopers These einer szenischen Verdichtung	97
b. Hämorrhhoissa oder Canaanea auf Sarkophagreliefs?	100
c. Heisenbergs Marthathese	102
d. Imperiale Restitutionstypen	104
Ergebnis	108
Ausblick: Narrative Tendenzen in der Elfenbeinplastik	109
3. Das ikonographische Programm des Sarkophags von San Celso	110
a. Die Hämorrhhoissa	110
b. Die Frauen am Grabe und die Thomasszene	115
c. Die Anbetung der Tiere und die Drei Magier	116
d. Christus mit Petrus und Paulus	120
e. Das Quellwunder	124
Zusammenführung	125
4. Stil und Einordnung des Sarkophags in die frühchrist- liche Kunst Oberitaliens	126
5. Vergleich: Die Hämorrhhoissa auf zwei gallischen Sar- kophagen	134
Zusammenfassung	137

IV. Die Heilung des Gichtbrüchigen am Teich Bethesda auf theodosianischen Sarkophagen	
Einführung	140
1. Das Bethesda-Wunder auf frühchristlichen Monumen- ten	141
2. Die Bethesda-Sarkophage	143
Einführung	143
a. Beschreibung	144
b. Die Eingrenzung der Wunderszene	149
3. Die Erzählstruktur des Wunders in Text und Bild	150
a. Der johanneische Bericht im Vergleich mit antiken Wunderkuren	150
b. Simultandarstellungen	152
4. Die Interpretation der Zentralszene	155
a. Das Bethesda-Wunder als signifikative Bildformel ...	155
b. Klinen-Mahl-Szenen	161
c. Die Sonnenuhr	165
5. Herleitung des Bildprogramms der Bethesda-Sarko- phage	168
Einführung	168
a. Imperiale Chiffren	169
b. Die Hypothese einer Miniatur als Vorbild der Dop- pelregisterszene	170
6. Herkunft und Chronologie der Sarkophage	172
a. Orienthypothese und stadtrömische Beziehungen ...	172
b. Chronologie der Stücke	175
7. Der Ursprung der Doppelregisterkomposition in der oströmischen Staatskunst	178
Zusammenfassung	183
Schluß	185
Abkürzungsverzeichnis	191
Quellenverzeichnis	193
Literaturverzeichnis	196
Register	205
Abbildungsnachweis	211
Abbildungen	213

VORWORT

Die vorliegende Arbeit stellt die geringfügig veränderte Fassung meiner Dissertation dar, die im Wintersemester 1995/96 von der Universität Hamburg angenommen wurde.

Sie wurde begonnen am Hamburger Kunstgeschichtlichen Seminar, dessen vorzügliche Sammlung zur frühchristlichen und byzantinischen Kunst hier erwähnt werden muß, sowie am Institut für Geschichte der Medizin. Fortgesetzt wurde die Arbeit am Warburg Institute in London.

Sehr zu Dank verpflichtet bin ich meinem Lehrer Dr. Fritz Jacobs für die langjährige Betreuung und Ermutigung meiner Studien und die stete Bereitschaft zu Diskussion und Kritik. Prof. Dr. Hermann Grensemann danke ich für seine Unterstützung und die in zahlreichen Gesprächen gewährte Hilfe. Prof. Dr. Martin Warnke habe ich zu danken für die unkonventionelle Übernahme meiner Arbeit als Erstgutachter.

Für vielfältige Anregungen und Kritik bin ich Stella von Boch (London), Dr. Charles Burnett (London), Dr. John Carey (Cork), Dr. Michael Evans (London), Prof. Dr. Hans-Peter Laubscher (München), Dr. Christopher Ligota (London), Eckart Marchand (London) und Prof. Dr. Ursula Weisser (Hamburg) sehr verbunden.

Meinen Eltern danke ich für ihre jahrelange Geduld und Unterstützung.

Ein dreijähriger Forschungsaufenthalt am Warburg Institute in London, währenddessen diese Arbeit im wesentlichen entstand, wurde mir ermöglicht durch ein Aby-Warburg-Stipendium der Universität Hamburg sowie ein Fellowship der Dr. M. Aylwin Cotton Foundation (Guernsey).

Für die Aufnahme des Buches in die Reihe ‚Supplements to Vigiliae Christianae‘ möchte ich den Herausgebern und dem Brill Verlag herzlich danken.

London, im Juni 1997

EINLEITUNG

Gegenstand dieser Arbeit ist die Darstellung neutestamentlicher Heilungswunder in der Kunst der theodosianisch-honorianischen Epoche. Die Ikonographie und Formgeschichte dieses Motivs soll exemplarisch an drei christlichen Sarkophagreliefs untersucht werden, welche zugleich die letzten und monumentalsten Fassungen der betreffenden Topoi in der frühchristlichen Sepulkralskulptur repräsentieren.

Wie aus dem überlieferten Denkmälerbestand geschlossen werden kann, sind es in der Zeit, welcher die größte Zahl erhaltener Darstellungen christlicher Heilungswunder angehört, dem vierten Jahrhundert, fast ausschließlich drei Themen, die im Rahmen christologischer Zyklen zur Darstellung kommen: die Heilung des Blinden, jene des Gichtbrüchigen sowie eine meist als Heilung der Hämorrhoiden aufgefaßte Szene. Auch die vorliegende Studie beschränkt sich auf diese drei Themen, obwohl zumindest in der Elfenbeinskulptur der theodosianischen Zeit bereits weitere biblische Heilungswunder ins Bild gesetzt werden. Die drei genannten sind jedoch nicht nur die am häufigsten dargestellten, sondern auch die meistinterpretierten Heilungswunder in der frühchristlichen Literatur: Ihnen kommt eine herausragende Bedeutung innerhalb der Symbolik frühchristlicher Bilder zu. Im vierten Jahrhundert findet sich mit Abstand die größte Dichte erhaltener Wiederholungen der betreffenden Topoi in der stadtrömischen und Arleser Sarkophagskulptur besonders der konstantinischen Epoche, ferner auf einigen erhaltenen Fresken der römischen Katakomben.

Wenn hier die auf einer vergleichsweise geringen Zahl von Monumenten überlieferten Illustrationen dieses Themenkreises aus der theodosianischen Zeit und der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts zum Gegenstand der Untersuchung gemacht werden, so geschieht das aus mehreren Gründen. Die bisherige Forschung hat sich vor allem mit dem umfangreichen Bestand an Darstellungen des Themas in der konstantinischen Sepulkralskulptur befaßt, mit den singulären Bildern der polychromen Fragmente im Thermenmuseum aus tetrarchischer Zeit sowie mit der byzantinischen und mittelalterlichen Buchmalerei. In der Sarkophagskulptur der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts begegnen die drei Heilungswunder fast durchweg als

schematisch wiederholte ikonographische Formeln, die auf einer großen Zahl von Monumenten in fast identischer Weise wiederkehren, stets als Element einer Reihung von vielen heilsgeschichtlichen Einzelszenen. Diese sind fast alle in der nämlichen, stenographischen Manier als signifikative Bildformeln gegeben und erscheinen innerhalb des ikonographischen Programms gleichberechtigt mit anderen Szenen.

Die Darstellungen in der theodosianischen Kunst sind demgegenüber grundsätzlich verschieden. Die drei Sarkophage, welche den Gegenstand dieser Studie bilden, repräsentieren jeweils die späteste bekannte Darstellung des betreffenden Themas in der Sepulkralskulptur, sie sind von den älteren Fassungen nicht nur formal, sondern auch zeitlich isoliert. Die Sarkophage von Saint-Victor und San Celso sind von ihrer Ikonographie her als Einzelschöpfungen anzusehen, im Falle der Bethesda-Sarkophage handelt es sich dagegen um eine Gruppe von Wiederholungen desselben Entwurfs. Die theodosianischen Sarkophage sind, wie Kollwitz gezeigt hat¹, im wesentlichen Auftragswerke für eine kleine Oberschicht gewesen, die sich aus dem Senats- und Beamtenadel rekrutierte. Dieser Umstand erklärt ihre geringe Zahl, ihre Qualität und die Originalität der Schöpfungen im Vergleich zu der Massenproduktion konstantinischer Zeit. Das gilt auch für den Sarkophag von Saint-Victor in Marseille, welcher später entstanden ist, aber, wie zu zeigen sein wird, in seiner Komposition noch frühtheodosianischen Vorbildern verpflichtet ist.

Ein Grundzug theodosianischer Kunst ist ihr repräsentativer Charakter. Im Zentrum der vielfach an Kompositionen aus der imperialen Sphäre orientierten Sarkophagreliefs steht sehr oft die *Traditio Legis*, welche als Repräsentationsbild der Sarkophagfront eine ausgeprägte Mittenbetonung verleiht. Der apokalyptische Kontext von Palmen, Phönix, Lämmern und Paradiesberg gibt den Kompositionen der Stadttor-Sarkophage vom Typ des Sarkophags von S. Ambrogio, der ravenatischen und Marseiller Sarkophage ihr Gepräge. Wo hier überhaupt noch Einzelszenen mit historischem Charakter auftreten, da können sie nur als Teil eines Gesamtprogrammes, eines gemeinsamen theologischen Konzepts, begriffen werden. Dies ist ein grundlegender Unterschied gegenüber der aufreihenden Erzählweise konstantinischer Sarkophage. Im Kontext der apokalyptischen Motive von *Traditio Legis* und Himmlischem Jerusalem sind die Darstel-

¹ J. Kollwitz, Probleme der theodosianischen Kunst Roms: *RACrist* 39 (1963) 232f.

lungen der Heilungswunder Christi nicht mehr nur ikonographische Chiffren mit signifikativem Charakter, sie sind als Einzelszenen zu individuellen Bildschöpfungen geworden. Nicht mehr Glied einer Kette von heilsgeschichtlichen Symbolen, sind die Heilungsszenen auf theodosianischen Sarkophagen Teil eines eschatologischen Programms. Im Falle der Bethesda-Sarkophage steht eine zweiszenige Heilungsgeschichte sogar im Zentrum einer Frieskomposition, an einer Stelle, welche sonst von einer *Traditio Legis* eingenommen wird. Der späte Travertin-Sarkophag von Saint-Victor in Marseille, der Sarkophag von San Celso in Mailand und die Klasse der Bethesda-Sarkophage repräsentieren die letzte und innerhalb des jeweiligen ikonographischen Ensembles bedeutungsvollste Erscheinungsform eines alten Motivs in der Sepulkralkunst, das von da an nur noch in anderen Medien in einem ganz anderen Kontext begegnet. Die frühchristliche Symbolik des Motivs, welche auf diesen Darstellungen wie in einem Brennglas verdichtet und verdeutlicht erscheint und deren Bezug zum zeitgenössischen frühchristlichen Schrifttum in manchen Fällen unübersehbar ist, zugleich aber untrennbar mit der Gesamtinterpretation des ikonographischen Programms der Sarkophage verbunden erscheint, soll hier untersucht werden. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, die Darstellungen nicht losgelöst von der übrigen Thematik der Sarkophagdekoration zu behandeln, sondern diese in die Analyse einzubeziehen und nach der Rolle des Motivs innerhalb des jeweiligen Reliefprogramms zu fragen. Dabei ergeben sich auch Rückschlüsse bezüglich der Interpretation der ikonographisch reduzierten älteren Fassungen des Themas. Der Stilanalyse und genauen Datierung der behandelten Monumente kommt aufgrund der postulierten Textbezüge und der Relevanz der historischen Zusammenhänge eine erhebliche Bedeutung zu. Daher nimmt die formale Bestimmung und Einordnung der Stücke einen innerhalb einer ikonographischen Arbeit vergleichsweise breiten Raum ein, insbesondere im Falle des bezüglich seiner Datierung umstrittenen Sarkophags von San Celso.

Methodisch bildet den Ausgangspunkt der Untersuchung die Frage, welche ikonographischen Elemente einer Darstellung auf eine über den Bildgegenstand hinausgehende Bedeutung im ikonologischen Zusammenhang des gesamten Reliefprogramms hindeuten.

Der Einfluß des Auftraggebers ist bei diesen Sarkophagen mit ihrem einerseits repräsentativen Charakter, andererseits der Umsetzung komplizierter theologischer Inhalte, nicht zu unterschätzen,

nicht zuletzt, weil es sich bei den Sarkophagen von Saint-Victor und San Celso zweifellos um Unikate handelt. Der Niederschlag der Auseinandersetzung mit Konzepten aus der frühchristlichen Literatur in der an Metaphern reichen Bildsprache der Reliefs wirft ein Licht auf das geistige Klima der Sphäre, welcher die Besteller der Sarkophage entstammten.

Eine wichtige Fragestellung bildet die geographische Herkunft der Ikonographie: Sie läßt—bei dem überwiegend nordmediterranen Ursprung der Stücke einerseits, der Verlegung des Regierungssitzes Theodosius I. von Konstantinopel nach Mailand und dem Aufenthalt des Cassianus, Gründers von Saint-Victor, in Ägypten und Konstantinopel andererseits—vor allem an den Orient denken. In diesem Sinne ist die vorliegende Studie auch als ein Beitrag zur Erforschung der verschlungenen Pfade gedacht, auf denen eine aus dem erhaltenen Denkmälerbestand kaum mehr erschließbare Kunst der östlichen Hauptstadt um 400 ihre Spuren in Stil und Ikonographie der Monumente Oberitaliens und der Provence hinterlassen hat.

Angesichts der Tatsache, daß die Heilungswunder Christi in der frühchristlichen Kunst einerseits ein zentrales Thema darstellen, ein Faktum, dem ein umfangreicher erhaltener Denkmälerbestand entspricht, andererseits die Ikonographie und Symbolik dieses Motivs in der Forschung bisher keine gebührende Berücksichtigung gefunden hat, erscheint eine eingehende Studie dieses Themenkreises gerechtfertigt. Die Beschränkung des herangezogenen Materials auf den schmalen Bildbestand der theodosianisch-honorianischen Zeit hat ihren Grund in dem signifikant größeren Raum, welcher hier dem Thema innerhalb ikonographischer Programme zugemessen wird. Zugleich kann die Zeit um 400 als bisher von der Forschung bezüglich des zu untersuchenden Themenkreises wenig beachtet gelten.

Im Anschluß an die Diskussion des Forschungsstandes bildet den ersten Teil dieser Studie die Analyse einer Darstellung der Heilung des Blindgeborenen am Teich Siloah auf einem Sarkophag in Saint-Victor in Marseille. Dabei soll die zeitgenössische Interpretation des Wunders in ihrer Beziehung zu der Vorstellung von φωτισμός in der frühchristlichen Literatur untersucht werden. In diesem Zusammenhang ist nach den platonischen Wurzeln der φωτισμός-Idee zu fragen und der Herkunft des Christus-Sol-Typs der Wunderszene nachzugehen. Vergleichend hierzu wird eine Reihe von Augenbehandlungsszenen auf paganen gallo-römischen Bildwerken betrachtet. Im zweiten Teil wird die singuläre Darstellung der Heilung der

Hämorrhössa auf dem Sarkophag von San Celso in Mailand zum Anlaß genommen, die umstrittene Interpretation einer in der Sepulkralskulptur des vierten Jahrhunderts oft begegnenden Zweifigurengruppe, die vielfach als Begegnung Christi mit der Hämorrhössa aufgefaßt wurde, einer Überprüfung zu unterziehen. Bezüglich der Wunderszene des Sarkophags von San Celso wird die Abhängigkeit dieses Bildes von einer lokalen Texttradition postuliert. Hieran schließt sich der Versuch einer Deutung der übrigen Reliefs des Sarkophags an, wobei speziell die ungewöhnliche Zentralszene zu untersuchen ist. Gegenstand des dritten Teils ist die Darstellung der Heilung des Gichtbrüchigen am Teich Bethesda auf Stadttor-Sarkophagen der sog. Bethesda-Klasse. Nach einer Skizzierung des symbolhaften Verständnisses dieses Wunders in zeitgenössischen Schriften und Bildwerken soll, ausgehend von der mehrszenigen Darstellung der Bethesda-Sarkophage, dem Phänomen der Simultanszene bei der Illustration von antiken und christlichen Heilungswundern nachgegangen werden. Die Ikonographie und die damit verbundene inhaltliche Deutung der Darstellung sind weitere Fragestellungen, deren Erörterung sich die Diskussion der formalen Herleitung der doppelzonigen Komposition sowie der in der Forschung kontrovers gesehenen geographischen Herkunft der Sarkophagklasse anschließt.

KAPITEL I

FORSCHUNGSBERICHT

1. *Christus medicus in den frühchristlichen Quellen*

Im frühchristlichen Schrifttum ist Christus zuerst von Ignatius von Antiochia¹ um 110 als ἰατρός bezeichnet worden, der Begriff ‚Christus medicus‘ wird später geläufig und oft gebraucht². Schon Harnack³ hat auf die Bedeutung von Begriffen und Bildern aus der medizinischen Sphäre in der frühchristlichen Literatur hingewiesen und die Tätigkeit Jesu als Arzt des Leibes und der Seele besonders in den ersten drei Evangelien herausgehoben. Harnack erwähnt in diesem Zusammenhang Rembrandts Hundertguldenblatt und überträgt damit den Begriff ‚Christus medicus‘ aus der Literatur auf die Darstellung der Wunderheilungen Christi in der Kunst, eine Übertragung, welche nicht so selbstverständlich ist, wie man annehmen möchte, da im frühchristlichen Schrifttum der Begriff weiter gefaßt ist. Rudolf Arbesmann⁴ vertrat in seiner Abhandlung über den Begriff des ‚Christus medicus‘ bei Augustinus die These, daß ein wesentlicher Impetus für diese spezielle Christusauffassung von dem Kampf mit dem Asklepioskult im zweiten und dritten Jahrhundert ausgegangen sei, wobei er besonders auf Origenes (Contra Celsum), Arnobius und Lactantius hinwies. Dies sei ein Moment, welches im vierten Jahrhundert bereits wieder an Bedeutung verloren habe. Diese Entwicklung hatte nach Arbesmann zur Folge, daß auch die Idee des ‚Christus medicus‘ in der weströmischen Kirche in den Hintergrund trat. Weder Ambrosius noch Augustinus, so der Autor, behandeln Asklepios abweichend von den übrigen heidnischen Göttern. Nach Arbesmann war es vor allem augustinisches Gedankengut, welches christologische Vorstellungen im Westen geprägt hat. Indem er den Heiland Christus besonders in der Rolle des ‚medicus humilis‘ beschreibt, habe Augustinus die Idee vom ‚Christus medicus‘ neu

¹ An die Epheser 7, 2.

² Vgl. RDK III, 109; DAC 11.1, 157-160.

³ A. Harnack, Medizinisches aus der Ältesten Kirchengeschichte (1892).

⁴ R. Arbesmann, The concept of ‚Christus Medicus‘ in St. Augustine: Traditio 10 (1954) 1-28.

belebt. Kantorowicz hat auf die Bedeutung der Idee vom ‚Christus medicus‘ in der Liturgie der Ostkirche am Gründonnerstag hingewiesen: „Holy Thursday was, if any day, the medical day of the liturgical year, on which ‚Christus medicus‘ was peculiarly present. God the Physician and Christ as the ἱατρὸς σωτήρ, the one ‚giving medical treatment to the sufferings of all souls and healing the afflictions of the bodies‘, were invoked time and time again on that day in the rite of the Consecration of the Holy Oils of the Eastern Church: ἱατρὲ τῶν ψυχῶν καὶ τῶν σωμάτων ... ὁ μόνος ψυχῶν τε καὶ σωμάτων ἱατρός, ‚Physician of the souls and the bodies. ... The only physician of souls and bodies‘—such were the invocations which in great variety were repeated at the Maundy service“.⁵ Schipperges⁶ verweist auf die synonyme Verwendung von σωτήρ und ἱατρός bei Clemens Alexandrinus und auf Justinus’ Benennung Christi als θεραπευτής. Er stellt für das dritte und vierte Jahrhundert einen Übergang von der Vorstellung des Asklepios Soter zu jener des Christus medicus fest, wobei der Autor, wie schon Harnack, auf den Gebrauch medizinischer Termini als Metaphern in der frühen Kirche hinweist, welche die Taufe als ‚aqua medicinalis‘ (Tertullian) und παιώνιον φάρμακον (Clemens Alexandrinus) bezeichnet. Dumeige⁷ betont die Existenz der Christus-medicus-Idee im griechischen frühchristlichen Schrifttum und verweist besonders auf Theophilus von Antiochia, Clemens Alexandrinus und Origenes. Fichtner⁸ hat in seiner Studie zum Motiv ‚Christus als Arzt‘ dieses sowohl unter dem Einfluß der Auseinandersetzung mit dem wieder aufblühenden Asklepioskult als auch vor dem Hintergrund der kynisch-stoischen Philosophie gesehen. Der Autor stellt eine volle Entfaltung des Christus medicus-Motivs nach Abschluß des Christus-Asklepios-Konfliktes fest. Fichtner bezieht in seine Untersuchung in geringem Maße auch Zeugnisse der Bildenden Kunst ein. In der Diskussion des Einflusses der kynisch-stoischen Philosophie verweist er auf den Christus der plastischen Kunst des dritten Jahrhunderts, welcher in Philosophentracht dargestellt wurde, der Autor bezieht sich hierbei auf die Reliefs der polychromen Fragmente im Thermenmuseum in Rom, welche eine auffallend große Anzahl von Heilungswundern zeigen.

⁵ E. Kantorowicz, The Baptism of the Apostles: DOP 9/10 (1955/56) 239.

⁶ H. Schipperges, Zur Tradition des ‚Christus Medicus‘ im frühen Christentum und in der älteren Heilkunde: Arzt und Christ 11 (1965) 12ff.

⁷ G. Dumeige, Le Christ médecin: RACrist 48 (1972) 115-141.

⁸ G. Fichtner, Christus als Arzt: FrühMitAltSt 16 (1982) 1-19.

2. *Der Streit um Christus und Asklepios im spätantiken Schrifttum*

Eine grundlegende Bedeutung für die Entwicklung der Idee des ‚Christus medicus‘ wird immer wieder dem Verhältnis zu dem spätantiken Kult des Asklepios beigemessen⁹. L. und E. Edelstein¹⁰ haben die Texte, welche sich mit diesem Verhältnis befassen, gesammelt und kommentiert. Bezüglich des Konfliktes Christus-Asklepios sprechen die Autoren von „outbursts of singular bitterness, ... unequalled concern when the criticism turns to Asclepius“, speziell bei Lactantius, Tertullian und Eusebius.¹¹ Diese Bitterkeit in der Ablehnung der Figur des Asklepios beruhe, so die Autoren, auf der Ähnlichkeit mit Christus, der in den Evangelien gleichfalls als Arzt erscheint, wobei auch das Spektrum der Heilungen und Totenerweckungen jenen von Asklepios gewirkten nahekommte. Die Autoren betonten aber auch die fundamentalen Unterschiede: „Jesus came to heal not only the sick in body and soul; he extended his help to ‚the sinners and publicans‘. Asclepius, as a Greek god, had rejected those who were impure, those who did not think holy thoughts. In this respect—and the distinction was a crucial one, for it set Christianity apart from paganism—Asclepius and Christ were at variance“.¹² Schadewaldt¹³ weist auf die christlichen Züge hin, welche Asklepios bei Julian Apostata gewinnt und betont andererseits den individualisierenden Zug der Gottheit Asklepios, die dem jeweils einzelnen Kranken zugewandt ist, während die Wunderheilungen Christi Modelle für ein allgemeines Heilsanliegen sind. Temkin¹⁴ grenzt die Heilung durch Glauben von magischen Vorstellungen klar ab, mit Bezug auf die Heilung der Hämorrhoiden schreibt Temkin: „The power to heal might emanate from Jesus’ garment, but it was the belief in him that activated it“.¹⁵ Bezüglich der Heilung des Blindgeborenen, Joh 9, stellt der Autor jedoch fest: „In this healing process, faith was not involved; faith in Jesus as a man of God and, subsequently, as the Son of God came

⁹ Vgl. RAC 13, 1219-24; RDK I, 1139-1142.

¹⁰ L. u. E. Edelstein, *Asclepius—A Collection and Interpretation of the Testimonies II* (1945) 132ff.

¹¹ Ebd., 132f.

¹² Ebd., 134.

¹³ H. Schadewaldt, *Asklepios und Christus: Die Medizinische Welt* 31 (1967) 1755-1761.

¹⁴ O. Temkin, *Hippocrates in a World of Pagans and Christians* (1991) 94ff.

¹⁵ Ebd., 96.

only afterwards“.¹⁶ Im Zusammenhang mit der bei Matthäus (9, 5-8) erzählten Heilung eines Gichtbrüchigen bemerkt Temkin weiterhin: „The absolution from sin and the healing as a proof of power were here two distinct events, separated in time. The absolution from sin did not produce an immediate cure, though the faith that led to the former may have been a precondition for issuing the command to arise“.¹⁷

Als Ausdruck des Christus-medicus-Gedankens in bildlichen Darstellungen der frühchristlichen Epoche werden in der Forschung generell die Illustrationen der Heilungswunder Christi nach den Evangelien angesehen. Wenn hier ebenfalls für dieses Motiv der Begriff ‚Christus medicus‘ aus dem frühchristlichen Schrifttum übertragen wird auf einen ikonographischen Topos, so geschieht dies mit einigem Vorbehalt. Der Begriff, wie er von Augustinus und anderen gebraucht wird, bezieht sich dort nicht nur auf die Berichte von Wunderheilungen im Neuen Testament, sondern ist weiter gefaßt, er bezeichnet Christus als Soter und Heiland, das therapeutische Element ist Metapher für das generelle Heilsanliegen. Paradigmatisch steht im Neuen Testament und in den frühchristlichen Quellen dafür aber die Heilung des einzelnen Menschen. Deshalb können die zahlreichen Darstellungen von Wunderheilungen in der Kunst wohl zumindest als bildnerischer Niederschlag der Bedeutung des Christus-medicus-Gedankens für die Christen des vierten Jahrhunderts aufgefaßt werden.

3. *Ikongraphie und Deutung des Motivs ‚Christus medicus‘ in der Kunst*

Während der Begriff ‚Christus medicus‘ in der frühchristlichen Literatur Gegenstand zahlreicher Untersuchungen gewesen ist, hat die Ikongraphie des Motivs der Wunderheilung auf frühchristlichen Monumenten bisher in der kunstgeschichtlichen Forschung nur in sehr begrenztem Umfang Beachtung gefunden. Abgesehen von allgemeinen Ausführungen innerhalb weiter gefaßter Fragestellungen, insbesondere die Klassifizierung der Monumente nach ikonographischen Gesichtspunkten betreffend, sind lediglich Teilaspekte dieses Themas eingehender behandelt worden. Dies ist umso verwunderlicher, als es sich bei dem Motiv um eines der zentralen Themen der

¹⁶ Ebd., 99.

¹⁷ Ebd., 95.

Kunst vor allem des vierten Jahrhunderts handelt, welches—namentlich in der Sepulkralskulptur—in einer beachtlichen Zahl von Bildwerken belegbar und auch erhalten ist. Gegenstand der meisten Untersuchungen sind die konstantinischen Sarkophagreliefs, sowie die mittelalterliche Buchillustration und Monumentalmalerei. Die theodosianischen Stücke sind weitgehend übergegangen worden. Da diese aber motivgeschichtlich den Wendepunkt zwischen den Darstellungen in der Plastik des vierten Jahrhunderts und den späteren Beispielen in der Malerei markieren, soll hier auf die diesbezügliche Literatur eingegangen werden, auch wenn in den meisten Fällen gerade zu theodosianischen Bildwerken nicht Stellung bezogen wird. Für eine Darstellung der Geschichte des Motivs sind die Forschungen zur Sarkophagplastik des frühen vierten Jahrhunderts eine unverzichtbare Grundlage.

Im Vordergrund der Forschung hat wiederholt die Erklärung der Gebärden auf den Bildwerken gestanden. Wilpert¹⁸ unterscheidet mehrere typische Gesten auf den Fresken der römischen Katakomben. Der Gestus des Schutzflehenden, der kniend seine Arme ausstreckt ist dort nach Wilpert relativ selten. Der Redegestus der Christusfigur, welchen der Autor bei Apuleius (*Metamorphosen* 2,21) beschrieben findet, besteht in der erhobenen rechten Hand, deren zwei kleine Finger geschlossen sind, während die zwei folgenden gestreckt und der Daumen nach unten gekehrt ist. Die *impositio manus* hat nach Wilpert primär die Bedeutung des Segnens in Taufbildern, woraus, so der Autor, die übrigen Bedeutungen—zum Beispiel in Verbindung mit Heilungsszenen—abgeleitet wurden. Diese Deutung ist sehr allgemein gehalten und wird den abweichenden Gebärden auf vielen Darstellungen nicht gerecht. De Bruyne¹⁹ hat in seiner Studie zum Motiv der *impositio manus*²⁰ in der frühchristlichen Kunst fünf Typen der Darstellung der Heilung eines Gichtbrüchigen auf Sarkophagen unterschieden, wobei der Autor sich in erster Linie mit den Darstellungen auf konstantinischen und nachkonstantinischen Sarkophagreliefs befaßt. Zwei Typen, repräsentiert durch die Einzelercheinungen der tetrarchischen polychromen Fragmente im Thermenmuseum und der theodosianischen Bethesda-Sarkophage, werden lediglich am Rande erwähnt, ebenso die in den meisten Fällen den geheilten Gichtbrüchigen zeigenden Fresken der Katakom-

¹⁸ WK, 116f.

¹⁹ L. De Bruyne, *RACrist* 20, 1943, 129-174.

²⁰ Vgl. *RAC* 13, 504-05.

ben. Den in der konstantinischen Plastik häufigen Darstellungen des Gichtbrüchigen, der geheilt mit geschultertem Bett davoneilt, wobei Christus die Rechte gegen die Kline erhoben hat oder sie berührt, stellt der Autor die Darstellungen eines auf der Kline sitzenden Kranken gegenüber²¹, in welchen De Bruyne Illustrationen zum Gichtbrüchigen von Kapernaum erkennt. Bei dieser Version liegt oft die Rechte Christi auf dem Haupt des Sitzenden. Einen dritten Typus aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts unterscheidet der Autor in jenen Fällen, in denen der Gichtbrüchige mit vor sich aufgestellter Kline steht und Christus ihm die offene Hand entgegenstreckt, De Bruyne interpretiert dies als einen Redegestus.²² Abschließend stellt der Autor hierzu fest, daß der Berührung insgesamt eine hohe Bedeutung bei diesem Motiv zukomme, da sie in der Mehrzahl der Fälle zu sehen sei, jedoch in keinem der Berichte von der Heilung Gichtbrüchiger bei den Evangelisten erwähnt wird.²³ Die Heilung von Blinden ist, wie De Bruyne betont, das am häufigsten dargestellte Heilungswunder, besonders auf Sarkophagreliefs.²⁴ Auch bei diesem Motiv nimmt der Autor eine Einteilung nach Typen vor. Die erste Gruppe zeigt Christus mit der rechten Hand auf dem Scheitel des vor ihm stehenden Blinden, dieser Typus existiert sowohl auf Wandmalereien, zum Beispiel in SS. Pietro e Marcellino²⁵, als auch in der Plastik²⁶. Die zweite Gruppe ist nach De Bruyne die zahlenmäßig stärkste, dort legt Christus dem vor ihm stehenden Blinden zwei Finger der rechten Hand auf die Augen.²⁷ Dieser Typus begegnet auf Sarkophagen, aus der Malerei ist er nach De Bruyne nicht bekannt. Eine dritte Gruppe wird von zwei Fresken in SS. Pietro e Marcellino²⁸ sowie zwei Reliefs gebildet und zeigt den Blinden kniend mit ausgebreiteten oder vorgestreckten Armen, Christus berührt die Augen. Der vierte Typus wird von dem Blinden der polychromen Fragmente repräsentiert, Christus legt die Hand auf das Haupt. Der fünfte und letzte von De Bruynes Typen ist jener der Bethesda-Sar-

²¹ De Bruyne, *L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien*: RACrist 20 (1943) Abb. 7; WS, Taf. 229,1.

²² De Bruyne, *L'imposition des mains* 138, Abb. 10; WS, Taf. 143,2.

²³ De Bruyne, *L'impositions des mains* 140.

²⁴ Ebd., 144.

²⁵ Ebd., Abb. 12; WK, Taf. 129,2.

²⁶ De Bruyne, *L'imposition des mains*, Abb. 8.

²⁷ Ebd., Abb. 7.

²⁸ Ebd., Abb. 13; J. Wilpert, *Ein Cyclus christologischer Gemälde* (1891) Taf. II, 3. III, 3.

kophage: Zwei oder drei Blinde erscheinen hintereinander, wobei Christus dem ersten, der sich auf einen Stock stützt, die Hand auf das Gesicht legt. Der Autor vermutet hier eine Illustration der Geschichte von den zwei Blinden vor Jericho²⁹, eine Interpretation, die allgemein in der Literatur wiederkehrt und der zuzustimmen ist. De Bruyne weist darauf hin, daß alle Evangelisten im Zusammenhang mit der Heilung von Blinden explizit eine Berührung der Augen erwähnen, mit der einzigen Ausnahme bei Markus, der von „*impositio manibus suis*“ spricht, welches auch als Handauflegung auf das Haupt verstanden werden kann. De Bruynes Klassifikation dieses Motivs folgt neuerdings auch Salvatore.³⁰ Bezüglich der Heilung der Hämorrhöissa unterscheidet De Bruyne zunächst drei Typen einer zu Füßen Christi knienden weiblichen Gestalt: eine Figur, welche den Saum des Palliums der Christusfigur eindeutig mit der Hand erfaßt; eine zweite, deren Armhaltung lediglich einem Bittgestus entspricht; schließlich eine dritte, bei der die Hände der Frau dem Gewandsaum genähert scheinen, eine eindeutige Entscheidung dem Autor aber schwer fällt.³¹ De Bruyne weist darauf hin, daß die Gruppe mit der vor Christus knienden Frau traditionell als Blutflüssigenheilung aufgefaßt wird, erwähnt aber auch die Vorbehalte, welche verschiedentlich in der Forschung gegen diese Deutung geäußert worden sind, namentlich von Stuhlfauth, Heisenberg und Simon.³² Der Autor nimmt außerdem eine Klassifikation der Gestik der Christusfigur vor und beschreibt einen Typus, bei welchem Christus die Hand auf das Haupt der Frau legt, einen weiteren, bei dem er sie mit Zeige- und Mittelfinger berührt, einen dritten durch die in Richtung auf die Kniende ausgestreckte offene Hand Christi gekennzeichneten, und schließlich eine Variante, die Christus mit im Redegestus erhobener Hand zeigt. De Bruyne kommt zu dem Schluß, daß die Figur in den meisten Fällen als Hämorrhöissa anzusehen ist, da die verschiedenen Versionen der Komposition den einzelnen Stadien der Geschichte zuzuordnen seien.³³ Zusammenfassend bezeichnet der Autor die *impositio manus* als ein ‚Leitmotiv‘ in den Darstellungen der Wunderheilungen nach den Berichten der Evangelisten und ge-

²⁹ De Bruyne, *L'imposition des mains* 147.

³⁰ M. Salvatore, *Note sull'iconografia del cieco*: *VeteraChr* 16 (1979) 77-85.

³¹ De Bruyne, *L'imposition des mains* 166ff.

³² G. Stuhlfauth, *Zwei Streitfragen der altchristlichen Ikonographie*: *ZNW* 23 (1924) 63; A. Heisenberg, *Ikonographische Studien* (1921) 5-23; M. Simon, *Sur l'origine des sarcophages chrétiens du type Béthesda*: *MélArch* 55 (1938) 213f.

³³ De Bruyne, *L'imposition des mains* 170f.

braucht, mit Verweis auf eine Inschrift aus Timgad, den Begriff ‚Christus medicus‘ für dieses Thema in der frühchristlichen Kunst.³⁴ De Bruynes Einteilung bleibt im wesentlichen deskriptiv, die interpretatorischen Ansätze gehen über die Diskussion der möglichen Textvorlagen in den Evangelien kaum hinaus.

Den Versuch einer grundsätzlichen Klassifikation der frühchristlichen Monumente nach ikonographischen Typen hatte bereits E. Baldwin Smith für die beiden Themen Heilung eines Blinden und Heilung eines Gichtbrüchigen unternommen.³⁵ Smiths Einteilung, ergänzt durch tabellarische Auflistungen des relevanten Denkmälerbestandes, ist immer noch die präziseste und umfassendste vergleichende Untersuchung zur Ikonographie dieser Motive, auch wenn die geographischen Herleitungen des Autors sich nicht immer als haltbar erwiesen haben. Smith betont einleitend die Schwierigkeit, die einzelnen Darstellungen der Blindenheilung auf bestimmte Textvorlagen zu beziehen, da die meisten Illustrationen so unbestimmt und allgemein gehalten sind, daß sie keinen Bezug auf eine bestimmte Schilderung der Evangelien zulassen. Die Einteilung des Autors basiert teilweise auf der bekannten oder von ihm selbst vermuteten geographischen Herkunft der Stücke. Smiths ‚Hellenistic type‘ zeigt einen einzelnen Blinden von kleiner Statur, dem oft ein Stock beigegeben ist. Die von Smith als ‚Oriental-Hellenistic‘ bezeichnete Variante wiederholt im wesentlichen den gleichen Typus und findet sich auf Monumenten östlicher Herkunft, wobei gelegentlich Christus die Hand erhebt, statt den Blinden zu berühren. Als ‚Alexandrian-Coptic‘ benennt der Autor eine Gruppe gleichen Typs, welche Christus ein koptisches Kreuz in die Hand gibt. Als ‚Syrian type‘ unterscheidet der Autor einen von den bisher genannten durch das Auftreten von zwei Blinden anstatt eines einzelnen abweichenden Typus, während als ‚Byzantine type‘ eine stärker narrative Züge aufweisende Form benannt wird: In einer Simultanszene ist der Blinde dort gezeigt, wie er sich die Augen im Teich Siloah wäscht, nachdem Christus sie mit Erde und Speichel bestrichen hat. In diesem Zusammenhang weist Smith darauf hin, daß die vier Berichte von Blindenheilungen bei den Evangelisten Details für lediglich zwei unterschiedliche Szenen in der bildlichen Darstellung liefern. Die zwei Blinden,

³⁴ Ebd., 173; zur Inschrift aus Timgad s. J. Carcopino, *L'invocation de Timgad au Christ médecin: RendPontAcc* (1926/1927) III. Serie, 79-87.

³⁵ E. Baldwin Smith, *Early Christian Iconography and a School of Ivory Carvers in Provence* (1918) 94-108.

von denen bei Matthäus (9,27-30) und Markus (10,46-52) die Rede ist, sind hierbei eindeutig gegen den Blindgeborenen bei Johannes 9 abzugrenzen, dem Christus einen Teig auf die Augen legt. Smith zufolge handelt es sich im Falle des ‚Hellenistic type‘, bei dem Christus in der Regel die Augen des Blinden berührt, um eine symbolisch-kurzgefaßte Illustration des Berichtes bei Johannes, welcher in der byzantinischen Form dann stärker narrativ geschildert wird. Smith gibt an, daß nur im Johannestext von einer Berührung der Augen eines einzelnen Blinden die Rede ist. Hier irrt der Autor jedoch, auch dem Blinden von Bethsaida berührt Christus die Augen, sogar zweimal, er wird ausdrücklich um die Berührung gebeten (Mk 8,22-26). Trotzdem ist Smiths Deutung der zahlreichen ‚hellenistischen‘ Darstellungen des Themas auf Johannes 9 grundsätzlich zuzustimmen, da dieser Text von den in Frage kommenden bei weitem der meistzitierte und -interpretierte in der frühchristlichen Literatur ist. Wie der Autor ausführt, macht der chiffrenhafte Charakter dieser Darstellungen eine Zuordnung zwar unsicher, die symbolische und lehrhafte Bedeutung der Episode sei aber vor allem bei Johannes formuliert und schon von Irenäus interpretiert worden.³⁶ Der hellenistische Typus erscheint nach Smith im Westen bereits zu Beginn des dritten Jahrhunderts auf einem Fresko in der Domitilla-Katakombe, wobei die Bilder der Katakomben sich von der Mehrzahl der plastischen Darstellungen dadurch unterscheiden, daß Christus die Hand auf das Haupt des Blinden legt. Die zweite Gruppe, gebildet von der orientalisch-hellenistischen Variante des ersten Typs, ist im wesentlichen durch die von Smith vorgenommene geographische Einordnung der Denkmäler definiert und umfaßt solche Monumente, welche den nämlichen Typus zeigen, aber östlicher Herkunft sind. Zu dieser Klasse gehören Smith zufolge z. B. die sogenannte Lipsanotek von Brescia und die Holztür von Santa Sabina in Rom. Die dritte, alexandrinisch-koptische Gruppe, durch das koptische Kreuz gekennzeichnet, ist repräsentiert unter anderem durch das Murano-Diptychon in Ravenna und eine Tafel der Maximianskathedra, wobei aber auch koptische Elfenbeine den üblichen ‚Hellenistic type‘ zeigen können. Der syrische Typus, die vierte Gruppe, ist von Smith nach seinem Erscheinen im Rabula-Evangeliar (Florenz) benannt und wird vom Autor auf einen Bericht bei Matthäus bezogen. Dabei ist nicht klar, welchen der beiden in Frage kommenden Texte Smith

³⁶ Ebd., 96.

meint. Auch die Darstellung des Fragments von Sinope (Paris, Bibl. Nat. MS) ordnet der Autor hier ein. Da die Blinden auf diesem Manuskript vor einer Baumreihe erscheinen, wird es sich um eine Illustration zu Mt 20, 29-34 handeln, der Heilung der beiden Blinden vor Jericho, welche sich unter freiem Himmel zuträgt, während die Geschichte in Mt 9, 27-31 innerhalb eines Hauses angesiedelt ist. Auch das Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna ordnet Smith hier ein, dort ist keine Kennzeichnung der Örtlichkeit gegeben. Smiths syrische Typen illustrieren also möglicherweise zwei verschiedene Textvorlagen des Matthäusevangeliums. Entstanden ist dieser Typus dem Autor zufolge in Syrien oder Kleinasien, sein Erscheinen auf einem Sarkophag in Rom und auf dem Mosaik in Ravenna ist für Smith ein Indiz für das Eindringen orientalischer Formen im Westen im fünften und sechsten Jahrhundert.³⁷ Die Tafel des Diptychons im Domschatz von Mailand, welche Christus mit zwei Blinden zeigt, deren einer aus einer Aedicula heraustritt, ist für Smith ein Vertreter des syrischen Typs und wird vom Autor als ein Indiz für den Einfluß Kleasiens und Syriens auf die Kunst der Provence gewertet, welcher der Autor das Diptychon zuweisen möchte.³⁸ Die fünfte Klasse—der byzantinische Typus, der eine Simultanszene zeigt, Christus die Augen eines Blinden berührend, und derselbe Blinde seine Augen in einem Wasserbecken waschend nochmals dargestellt—ist nur auf Joh 9, die Heilung am Teich Siloah, beziehbar. Als Beispiele für diese Gruppe gibt Smith an: die Illustration des Codex Rossanensis und Paris Bibl. Nat. MS Gr.510 sowie die Darstellungen der ottonischen Kunst der Reichenau und das Fresko in Sant'Angelo in Formis. Den von ihm vermuteten Ursprung dieses Typs im sechsten Jahrhundert in Kleinasien sieht Smith im Zusammenhang mit der auf eine Gründung des Evangelisten Johannes zurückgeführten Kirche von Ephesus und ihrer Bedeutung für das religiöse Leben in Kleinasien. In einer angefügten Tabelle³⁹ führt Smith 82 Stücke auf, deren Datierung in den Zeitraum vom dritten bis zwölften Jahrhundert fällt, und klassifiziert sie nach den von ihm postulierten fünf Hauptgruppen. In seiner Analyse der Ikonographie des Motivs der Heilung des Gichtbrüchigen⁴⁰ stellt Smith fest, daß es auf Monumenten des zweiten bis neunten Jahrhunderts unmöglich sei, einen sicheren Textbezug zu

³⁷ Ebd., 100.

³⁸ Ebd., 100f. 213.

³⁹ Ebd., Tab. VI.

⁴⁰ Ebd., 102ff.

einer der zwei von den Evangelisten geschilderten Begebenheiten herzustellen, der Heilung des Gichtgrüchigen von Kapernaum (Mk 2, 1-12; Lk 5, 18-26) oder jener am Teich Bethesda (Joh 5, 1-15), da jeweils nur die letzte Stufe des Wunders wiedergegeben sei. Hierbei übergeht der Autor die Darstellungen auf Stadttor-Sarkophagen der Bethesda-Gruppe, die schon in theodosianischer Zeit eine zweiszenige Illustration des johanneischen Textes zeigen. Smith postuliert auch bei diesem Motiv einen ‚Hellenistic type‘ von formelhaft-symbolischem Charakter, bei welchem der Gichtbrüchige meist im Profil erscheint und Christus nicht immer dargestellt ist. Als ‚Oriental-Hellenistic group‘ bezeichnet der Autor eine Weiterführung dieses Typs in der östlichen Kunst des sechsten Jahrhunderts. Schließlich unterscheidet Smith zwei koptische Varianten des Typs und eine narrative byzantinische Fassung, welche die Heilung des Gichtbrüchigen von Kapernaum zum Vorwurf hat. Die schon von Wilper⁴¹ erwähnte symbolische Bedeutung der Gichtbrüchigenheilung als Taufsymbol bezieht Smith speziell auf die narrativ stark reduzierten zeichenhaften Darstellungen des ‚Hellenistic type‘ seiner Klassifikation.⁴² In diese Gruppe ordnet Smith die römischen Katakombenmalereien seit dem zweiten Jahrhundert ein, wo der geheilte Gichtbrüchige mit geschultertem Bett meist als Einzelfigur begegnet. Die Version der Sarkophagreliefs, bei welcher Christus und der Gichtbrüchige eine zweifigurige Gruppe bilden, rechnet der Autor ebenso zu diesem Typus wie die Tafel des Mailänder Diptychons. Die Fortführung dieses Typs in Smiths orientalisch-hellenistischer Gruppe wird unter anderem durch eine Illustration des Rabula-Evangeliars und ein Mosaik in S. Apollinare Nuovo repräsentiert. Als ‚Alexandrian-Coptic group‘ bezeichnet Smith eine Form, welche zum Beispiel auf dem Etschmiadzin-Diptychon in Erevan erscheint, während ein Typus, bei welchem der Gichtbrüchige im Profil gegeben ist und den Blick nach Christus umwendet, von Smith als ‚Palestinian-Coptic‘ abgetrennt wird, obwohl keine zwingende Verbindung zu Palästina vorliegt, wie der Autor einräumt. Diese Gruppe wird zum Beispiel von einer Tafel des Murano-Diptychons in Ravenna repräsentiert. Als ‚Byzantine Group‘ schließlich bezeichnet der Autor die stärker narrativen Darstellungen, welche das Herablassen des Kranken auf seinem Lager an Seilen durch das Dach eines Hauses wiedergeben,

⁴¹ WK, 264.

⁴² Smith, *Iconography*, 103.

eine Illustration der Heilung in Kapernaum nach Markus und Lukas. Die früheste Darstellung dieses Typs findet sich, wie Smith bemerkt, zusammen mit einer hellenistischen Version auf einem Mosaik in S. Apollinare Nuovo. Der Autor vermutet einen Ursprung der Ikonographie in Kleinasien, gibt als weiteres Beispiel ein späteres Fresko in S. Saba in Rom an und verweist auf die Übernahme des Typs in die ottonische Buchmalerei.⁴³ Die angeschlossene Tabelle umfaßt 68 Beispiele vom zweiten bis zum elften Jahrhundert. Der besondere Verdienst Smiths liegt zweifellos in seinem Nachweis der engen künstlerischen Beziehungen zwischen dem byzantinischen Osten und der Provence. Auch wenn seine von der späteren Forschung teils heftig angegriffenen Zuweisungen an bestimmte Schulen in etlichen Fällen nicht bestehen können, ist seine Analyse trotzdem gerade für das Verständnis der Erscheinungsformen des Christus-medicus-Motivs im nordmediterranen Raum um 400 von großem Wert.

Im Zusammenhang mit dem von ihm unternommenen Versuch der Neudeutung einer Tafel des Etschmiadzin-Diptychons in Erevan als Darstellung der Heilung des Blindgeborenen am Teich Siloah hat Singelenberg⁴⁴ eine Klassifikation des Motivs der Blindenheilung vorgenommen. Der Autor gibt eine Zahl von über hundert Vorkommen auf frühchristlichen Sarkophagen an sowie 88 Beispiele von Mosaiken, Malereien, Miniaturen, Elfenbeinreliefs und aus anderen Bereichen der Kleinkunst. Anhand einer Auswahl von Sarkophagreliefs und 18 weiteren Beispielen nimmt der Autor eine Einteilung in vier Gruppen vor, welche mehr oder weniger eine chronologische Reihe bilden.⁴⁵ Die erste Gruppe umfaßt Monumente vom vierten bis siebten Jahrhundert und ist gekennzeichnet durch einen bartlosen Christus, der ein oder beide Augen des klein gegebenen Blinden berührt. In diese Gruppe schließt der Autor außer den Sarkophagreliefs auch Denkmäler wie die Tafel der Maximianskathedra und ein Fresko in S. Maria Antiqua in Rom ein. Die zweite Gruppe, Darstellungen vom neunten bis elften Jahrhundert umfassend, zeigt einen bärtigen Christus sowie erstmals ein Becken mit einem Wasserspeier und eine mehr oder weniger angedeutete Begleitarchitektur. Der Blinde ist hier meist zweimal dargestellt, das erste Mal wie in Gruppe 1, dann nochmals die Augen im Wasserbecken waschend. Die dritte Gruppe

⁴³ Ebd., 107-108.

⁴⁴ P. Singelenberg, *The Iconography of the Etschmiadzin Diptych and the Healing of the Blind Man at Siloe*: ArtB 40 (1958) 105-112.

⁴⁵ Ebd., 108ff.

setzt sich aus Darstellungen des sechsten bis vierzehnten Jahrhunderts zusammen, wobei es sich aber überwiegend um späte Beispiele handelt. Sie gleicht Gruppe 2, der Wasserspeier fehlt jedoch und das Bassin weist oft die Form eines Taufbeckens auf, eine Andeutung der Taufsymbolik des Geschehens. Frühester Vertreter ist hier die Illustration des Codex Rossanensis. Die vierte Gruppe schließlich, repräsentiert vor allem durch ein Mosaik in Monreale aus dem zwölften Jahrhundert, gibt die Szene vor einem Landschaftshintergrund, anstelle des Bassins windet sich ein Flußlauf durch die Landschaft. Die von Singelenberg vorgenommene Deutung einer Tafel des Etschmiadzin-Diptychons als singuläre Illustration des Berichtes in Joh 9 soll hier nicht diskutiert werden. Singelenbergs Einteilung ist ziemlich summarisch und entspricht einer rein formalen Ordnung der Monumente. Boeckler⁴⁶ betont, daß die Szene der Waschung als Kennzeichnung der Illustration des Johannesberichtes zuerst im Codex Rossanensis belegbar ist und charakteristisch für die östliche Ikonographie sei. Der Autor gibt hierzu eine Reihe von Buchillustrationen an und vermutet auch für die Darstellung auf dem ottonischen Fresko in St. Georg, Oberzell, eine östliche Vorlage.⁴⁷ Bezüglich der Heilung der Hämorrhöissa postuliert Boeckler in der Buchillustration zwei Typen, die zwei Stufen im Ablauf der Geschichte illustrieren, sowie einen dritten häufigen Typus in der Kunst des Ostens, der beide Szenen zusammenfaßt.⁴⁸ Bei der Gichtbrüchigenheilung unterscheidet der Autor für die frühchristliche Zeit zwei Typen, einen oft begegnenden, der nur Christus und den geheilten Gichtbrüchigen mit geschultertem Bett zeigt, sowie einen weiteren, welcher zusätzlich das Gespräch Christi mit dem Kranken gibt. Boeckler nennt als Vertreter dieses letzten Typs das Fresko in der Hauskirche von Dura Europos und die Klasse der Bethesda-Sarkophage sowie ein Mosaik in S. Apollinare Nuovo. Die von Boeckler weiterhin angeführten mittelalterlichen Miniaturen, Elfenbeinreliefs und Mosaiken, welche in den meisten Fällen das Bad von Bethesda zeigen, werden vom Autor auch in ihren westlichen Vertretern als östliche, byzantinische Bildtypen aufgefaßt.⁴⁹ Boeckler scheint auch für die sparsame Schilderung frühchristlicher Darstellungen von ei-

⁴⁶ A. Boeckler, Ikonographische Studien zu den Wunderszenen in der ottonischen Malerei der Reichenau, (1961).

⁴⁷ Ebd., 20f.

⁴⁸ Ebd., 10.

⁴⁹ Ebd., 16.

ner Illustration des Johannesberichtes von der Heilung am Teich Bethesda auszugehen. Der Autor analysiert die mittelalterlichen Beispiele aus der Buchmalerei sehr genau, behandelt die frühchristlichen Monumente jedoch nur am Rande. Hauck⁵⁰ unterscheidet bezüglich der Darstellungsweise christlicher Heilungswunder drei Formen der Beziehung von Text und Bild: 1. die erzählende Rühmung, wie sie durch das Elfenbein mit Wunderszenen im Louvre repräsentiert werde; 2. die signifikativ gesteigerte Heilungsszene, wie Hauck sie auf dem Murano-Diptychon erkennt, auf dem der Redegestus Christi zur charismatischen Gebärde gesteigert und gleich dem Macht-Signum des Handkreuzes ein Sinnbild sei; 3. der heilsgeschichtliche Präzedenzfall, zum Beispiel auf dem Deckel einer Medikamentenpyxis aus Elfenbein im Vatikan, Museo Sacro, sowie auf Amuletten: die therapeutische Szene auf der Pyxis als exemplarische Handberührung und Heilung, wobei man durch die Benutzung des Kästchens im Namen Christi die Therapie günstig zu beeinflussen suchte.⁵¹ Haucks Erklärung der verschiedenen Darstellungsformen und -zusammenhänge des Christus-medicus-Motivs ist bezogen auf die von ihm angeführten Beispiele sehr einleuchtend, erweist sich aber als nur bedingt übertragbar auf die älteren Darstellungen in der Sepulkralkunst. Bezüglich der Darstellungen auf Sarkophagreliefs des vierten Jahrhunderts stellt Nauerth⁵² fest, daß der Motivschatz sich im wesentlichen auf drei Bilder beschränkt: die Heilung des Blinden, des Lahmen und die Heilung einer Frau, wie Nauerth vorsichtig formuliert. Wie die Autorin betont, stimmen die einzelnen Darstellungen so weitgehend überein, daß sie festen Typen entsprechen, deren Inhalt Nauerth als „reduziert“, die Form als „schematisiert“ bezeichnet. Als wiederkehrende Züge stellt die Autorin heraus, daß die Kranken stets kleiner gegeben sind, entsprechend einem Bedeutungsmaßstab, ihre Leiden „chiffreartig“ angedeutet sind und das Wunder durch eine *impositio manus* gewirkt wird. Nauerth gibt einen Überblick über die Entwicklung des Motivs von den Malereien der Katakomben und dem Fresko der Hauskirche von Dura Europos aus dem dritten Jahrhundert über die Sarkophagskulptur des vierten bis zu den Elfenbeinen des fünften und sechsten Jahrhunderts, bezogen auf die drei genannten, am häufigsten vorkommenden Themen.

⁵⁰ K. Hauck in: *Text und Bild* (1980) 19-63.

⁵¹ Ebd., 24-27.

⁵² C. Nauerth in: *Kat. Spätantike und frühes Christentum*, Liebighaus (1983) 339-346.

Hierbei unterscheidet die Autorin nicht zwischen Gichtbrüchigem und Lahmem, wie überhaupt ein konkreter Textbezug insgesamt abgelehnt wird.⁵³ Das häufige Motiv einer knienden Frau deutet Nauwerth als Heilung der Hämorrhoiden oder aber der Curvata (Lk 13,10-12). Die Tendenz der späteren Elfenbeine, figurenreiche Kompositionen zu schaffen und zusätzliche Bildvorwürfe mit weiteren Krankenheilungen einzuführen, hebt die Autorin als eine Wandlung gegenüber den älteren Denkmälern hervor.⁵⁴ Abschließend stellt die Autorin fest, daß, gemessen an der großen Zahl der Heilungswunder, von denen die Evangelisten berichten, der Bestand an Szenen in der Kunst eher gering ist.

Neuerdings hat Thomas F. Mathews in seinem Versuch einer Neuinterpretation der frühchristlichen Kunst das Bild von Christus als Magier in den Mittelpunkt gestellt⁵⁵. Der Autor stellt fest, daß die Wunder die größte Motivgruppe darstellen, bislang jedoch keine kunsthistorische Untersuchung zum Thema ‚Christus als Wundertäter‘ vorliegt⁵⁶. Hauptargument für die überragende Bedeutung, die Mathews Christus dem Magier zuweist, ist ein ikonographisches Detail, der Thaumaturgenstab, die *virga*, ein regelmäßig wiederkehrendes Attribut Christi in Wunderszenen, das der Autor als Zeichen des Zauberers auf die ägyptische Kunst des Mittleren Reiches zurückführt⁵⁷. Hierbei differenziert der Autor jedoch nicht bezüglich der einzelnen Wundergeschichten. Tatsache ist, daß Christus mit der *virga* ausschließlich Tote erweckt (Lazarus, Jüngling von Naim) und Speisungswunder vollbringt, also nichts Lebendes berührt. Im Zusammenhang mit Heilungswundern kommt der Stab praktisch nicht vor⁵⁸, Kranke werden durch Berührung oder Redegestus der rechten Hand Christi geheilt. Mathews mißt der Berührung mit der Hand dieselbe Bedeutung zu, wie jener durch die *virga*⁵⁹, eine Auffassung der widersprochen werden muß, da die Gesten einen ganz unterschiedlichen Hintergrund haben⁶⁰, der sich auch in der strikten Trennung beider Handlungen auf frühchristlichen Denkmälern wider-

⁵³ Ebd., 342.

⁵⁴ Ebd., 342. 343.

⁵⁵ Th. F. Mathews, *The Clash of Gods* (1993) 54-91.

⁵⁶ Ebd., 59-61.

⁵⁷ Ebd., 59. 72.

⁵⁸ Bei den von Mathews angeführten Beispielen handelt es sich um seltene Ausnahmen.

⁵⁹ Mathews, *Clash of Gods* 64. 86-91.

⁶⁰ Vgl. De Bruyne, *L'imposition des mains* 129-174.

spiegelt: Eine identische Konnotation erscheint daher ausgeschlossen. Weiterhin stellt Mathews die Wunderszenen in Gegensatz zur imperialen Ikonographie und bezeichnet sie als dezidiert „non-imperial“⁶¹. Der Autor vertritt außerdem die These, die christlichen Wunderszenen seien Teil der Auseinandersetzung mit nicht-christlicher Magie gewesen⁶². Dies würde sich jedoch im Falle der Heilungswunder vor allem gegen den Asklepioskult gerichtet haben. Der Streit um Christus und Asklepios hatte jedoch zu der Zeit, der die Großzahl der Wunderszenen zugewiesen werden muß, bereits an Brisanz verloren⁶³. Umgekehrt stellt das dritte Jahrhundert, das diese Auseinandersetzung in größter Schärfe erlebte, die christlichen Heilungswunder noch kaum dar, wenn dann nur im sepulkralen Kontext der Katakomben, wo die Taufsymblik im Vordergrund steht—eine in der zeitgenössischen Textexegese vielfach belegbare und auch ikonographisch faßbare Bedeutungsebene, die Mathews gänzlich außer acht läßt. Die vom Autor betonte „anti-imperial ideology“ der Wunder Mosis und Daniels, in deren Tradition er die Christuswunder stellt⁶⁴, ist bezüglich der Heilungswunder schon deshalb abzulehnen, weil die Fähigkeit, Heilungen durch Berührung zu wirken, auch und gerade Kaisern zugeschrieben wird, wie zum Beispiel aus den Berichten Suetons und Tacitus' über Vespasian hervorgeht⁶⁵. Es handelt sich also im Gegenteil um eine Handlung mit durchaus imperialer Konnotation. Der Grundthese des Autors, das Hauptthema der christlichen Kunst des vierten und fünften Jahrhunderts sei der Magier Christus gewesen, ist neben der einseitigen Bewertung von ikonographischen Elementen (wie dem Thaumatürgenstab) vor allem entgegenzuhalten, daß die frühchristliche Textexegese ein ganz anderes Bild der symbolischen Bedeutsamkeit der Wunder Christi—besonders der Heilungswunder—zeichnet, von welchem die Denkmäler nicht völlig losgelöst betrachtet werden können. Die Interpretation als Taufsymbol und Rettungsparadigma steht dort im Vordergrund, und dies ist auch im Darstellungszusammenhang der meisten Monumente reflektiert. Mathews geht zudem von einer kon-

⁶¹ Mathews, *Clash of Gods* 61-64.

⁶² Ebd., 65-67. Über Abgrenzung und Beziehung der neutestamentlichen Heilungswunder zu magischen Vorstellungen vgl. O. Temkin, *Hippocrates in a World of Pagans and Christians* (1991) 94-99.

⁶³ Vgl. R. Arbesmann, 'Christus Medicus' 1-28.

⁶⁴ Mathews, *Clash of Gods* 72-77.

⁶⁵ Sueton, *De Vita Caesarum* 8,7; vgl. Tacitus, *Hist.* 4,81. Vgl. hierzu RAC 13, 1216-1217.

stanten, kontextunabhängigen Bedeutung frühchristlicher Motive aus⁶⁶. Gerade frühchristliche Bildprogramme sind jedoch in hohem Maße in Abhängigkeit vom Darstellungszusammenhang auslegbar. Der magische Charakter einer Wunderszene auf einem Amulett ist nicht zu bezweifeln. Daß aber derselben Szene im Sepulkralkontext oder im baptismalen Bereich eine ganz andere Bedeutung zukommt, ist gleichfalls nicht von der Hand zu weisen, wobei auch innerhalb desselben Kontexts die Symbolik der Bilder in demselben Maße variieren kann, wie die schriftliche Auslegung der Zeit. Insgesamt ist Mathews Interpretationsansatz als zu einseitig abzulehnen.

4. *Dinklers These zu Asklepios und Christus in der tetrarchischen Plastik*

Das immer wieder angesprochene Verhältnis Christus-Asklepios hat für die Typologie frühchristlicher Monumente vor allem Dinkler untersucht.⁶⁷ Der Autor bezog sich dabei auf die Reliefs der sogenannten polychromen Fragmente im Thermenmuseum in Rom⁶⁸. Da diese Stücke aufgrund ihrer frühen Datierung und der Vielzahl von Heilungsdarstellungen eine Sonderstellung innerhalb des hier interessierenden Themenkreises einnehmen, soll an dieser Stelle mit einiger Ausführlichkeit auf Dinklers Vorschläge eingegangen werden, wobei nicht der Versuch gemacht wird, der umstrittenen und problematischen Interpretation der Reliefs neue Deutungen hinzuzufügen. Auch wenn die polychromen Fragmente nicht in direktem Zusammenhang mit den hier untersuchten Bildwerken der theodosianischen Epoche stehen, so kommt ihnen als frühester überlieferter Darstellung christlicher Heilungswunder in der Plastik für die Interpretation dieses Motivs grundsätzliche Bedeutung zu, umso mehr, als Thesen bezüglich der Typologie des Christus medicus besonders anhand dieser Reliefs entwickelt wurden. In seiner Abhandlung über die Figur des thronenden Christus der polychromen Fragmente⁶⁹, die der Autor im Einklang mit der in der Forschung allgemein akzeptierten Datierung der tetrarchischen Zeit zuweist, hat Dinkler auf die

⁶⁶ Mathews, *Clash of Gods* 59.

⁶⁷ E. Dinkler, *Christus und Asklepios*: SBHeidelberg (1980.2) 3-38 ; vgl. zu den polychromen Fragmenten auch F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit* (1940) 212ff.

⁶⁸ Rom, Museo delle Terme; F. Gerke, *Vorkonstantinische Sarkophage* Taf. 33-35.

⁶⁹ WS, Taf. 220,1.

typologischen Übereinstimmungen dieser Christusfigur mit verschiedenen Asklepiosbildern hingewiesen. Gleichzeitig räumt der Autor aber auch ein, daß auch die in der Literatur oft begegnende Assoziation dieses Christusbildes mit Zeustypen nicht von der Hand zu weisen sei; beide, Zeus und Asklepios, seien indessen auf einen gemeinsamen Archetypus zurückführbar.⁷⁰ So stellt Dinkler auch nicht so sehr die spezielle typologische Beziehung zu Asklepios heraus als vielmehr eine durch den Kontext der neutestamentlichen Heilungswunder definierte funktionale Angleichung an den antiken Heilgott, welche schon früher in der Literatur durch die gleichermaßen Asklepios wie Christus beigelegten Epitheta σωτήρ und ἰατρός vorformuliert sei. Dinkler schließt jedoch die Vermutung an, die Heilenden der umgebenden Wunderszenen der Reliefplatten seien aufgrund ihrer abweichenden Gestalt und Physiognomie nicht als Christusfiguren, sondern als im Auftrag Christi handelnde Apostel aufzufassen, woraus sich für den Autor der Schluß ergibt, daß in der Plastik die Apostelheilung eine ältere Geschichte hat als die Heilung durch Christus—abweichend von dem Befund in der Malerei.⁷¹ Eine Deutung der Heilenden als Apostel erscheint jedoch keineswegs zwingend. Abgesehen von der Tatsache, daß ein Wechsel des Christustyps auch auf ein und demselben Monument durchaus nicht selten ist und ein verbindliches Christusbild zu dieser Zeit nicht existiert, bleibt auch in Rechnung zu stellen, daß der Heilende der einzigen zweifelsfrei auf ein neutestamentliches Christuswunder beziehbaren Szene, der bärtige Wundertäter der Gichtbrüchigenheilung des Mahlfragments, vom Typ des thronenden Christus in demselben Maße abweicht, wie die übrigen Wundertäter, es sich aber aufgrund der Textvorlage um eine Christusfigur handeln muß. Wie auch Dinkler feststellt, ist die Gichtbrüchigenheilung die einzige Wunderszene der beiden Platten, die eine innerhalb der frühchristlichen Kunst wiederkehrende ikonographische Formel darstellt. Die Asklepios-Assoziation der thronenden Figur des Christusfragments ist gleichfalls in Frage zu stellen. Wie der Autor einräumt, steht die Figur typologisch in einer Tradition, welche gleichermaßen Zeus- wie Asklepiosbilder einschließt. Der Christusgestalt ist in der Tat ebensogut der Jupiter im Tierkreis in der Villa Albani in Rom⁷² zur Seite zu stellen wie auch

⁷⁰ Dinkler, Christus und Asklepios 23.

⁷¹ Ebd., 25.

⁷² H.P. L'Orange, *Studies in the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World* (1953) Abb. 67.

die späteren Portraits des Kaisers Gallienus.⁷³ Es handelt sich um einen von L'Orange eingehend beschriebenen unspezifischen Archetypus, den zum Beispiel auch das Kultbild des Sarapis von Bryaxis⁷⁴ zeigt und dem sich vor allem die Severer in der Portraitskulptur mannigfach angleichen ließen—L'Orange bezeichnet diesen Typus als ‚Imperial Saviour Type‘.⁷⁵ Die Herkunft des Christustyps aus der römischen Staatskunst ist auch in der Komposition der sog. Bergpredigtszene der polychromen Fragmente faßbar, die schon Gerke⁷⁶ mit Gestaltungsprinzipien von Reliefs der Marc-Aurel-Säule in Zusammenhang gebracht hat. Der steil pyramidale Aufbau der Szene bildet eine geschlossene Komposition mit dem frontal gegebenen, auf einer nicht näher definierbaren Erhöhung thronenden, mit dem Pallium bekleideten Christus, der die Rechte erhoben hat, und den zu seinen Füßen kauern den sechs kleinen Rückenfiguren in gegürteter Tunika, welche durch ihre nach rechts ansteigende Reihung die Struktur des Untergrundes andeuten und deren Häupter so weit in den Nacken gelegt sind, daß die zu Christus aufblickenden Gesichter wie hochgeklappt erscheinen und mit dem Kinn aufwärts zeigen. In der frühchristlichen Plastik hat dieses Bild nur wenige, jüngere Parallelen.⁷⁷ Zwei ganz ähnliche Kompositionen finden sich jedoch unter den Reliefs des Septimius-Severus-Bogens auf dem Forum Romanum. Ein Relief mit der Darstellung einer Adlocutio, oberhalb des südwestlichen Durchgangs, zeigt in einer pyramidalen Komposition den Herrscher erhöht auf einem Podest, umringt von weiteren Figuren, während eine Reihe von Rückenfiguren den Sockel des Podests umsteht und zu dem Herrscher aufblickt.⁷⁸ Eine weitere Adlocutio-Szene desselben Bogens zeigt den Herrscher frontal in ähnlicher Weise wie den Christus des Fragments.⁷⁹ Ohne hier einen direkten Einfluß annehmen zu wollen, ist doch eine deutliche formale Ver-

⁷³ Vgl. Kolossalkopf des Gallienus, Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen, s. H.P. L'Orange, *Apotheosis in Ancient Portraiture* (1947) Abb. 62. 63a.

⁷⁴ L'Orange, *Apotheosis* Abb. 53; vgl. auch Serapis auf spätantiken Münzen: ebd., Abb. 63b-f.

⁷⁵ Ebd., 78ff.: Severus-Serapis.

⁷⁶ Gerke, *Vorkonstantinische Sarkophag*, 225.

⁷⁷ Fragment WS, Taf. 6,4 Rom; Sarkophag aus Sainte-Madeleine (Bédoin), British Museum, WS, Taf. 292,3; vgl. Gerke, *Vorkonstantinische Sarkophag*, 224-225.

⁷⁸ R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum: MemAmAc* 29 (1967) Taf. 87-90. Zur Herkunft der severischen Adlocutio von Kompositionen der Marc Aurel-Säule, s. Brilliant ebd., 236f., vgl. Abb. 87 (Marc Aurel-Säule, Szene IX).

⁷⁹ Ebd., Taf. 62a-b.

wandtschaft der Christusszene mit den Adlocutio-Darstellungen festzustellen, welche an Signifikanz gewinnt, wenn man den allgemein akzeptierten stadtrömischen Ursprung der Fragmente in Rechnung stellt sowie die vermutete Entstehung in einer Werkstatt der tetrarchischen Zeit, welche vermutlich sowohl für christliche als auch heidnische Auftraggeber arbeitete und ihrem neutralen Charakter entsprechend überall dasselbe ikonographische Inventar der kaiserzeitlichen Kunst genutzt hat. Hier wäre also schon eine frühe Wirkung des Adlocutio-Motivs auf eine christliche Zentralkomposition zu postulieren, den späteren Einfluß desselben Vorbildes auf die theodosianische *Traditio Legis* hat Nikolasch⁸⁰ betont. Schließlich ist zu bedenken, daß gerade der thronende Christus die einzige Figur des Christusfragments darstellt, welche nicht zu einer Heilungsszene gehört—die Angleichung an Asklepios ist hier also viel weniger naheliegend, als sie es im Falle der Wundertäter der übrigen Szenen wäre. Dinkler begründet die Asklepios-Assoziation auch mit der Bedeutung der Christus-medicus-Idee in der theologischen Anthropologie der alten Kirche und in der zeitgenössischen Auseinandersetzung über die rivalisierenden Heilsbringer Christus und Asklepios⁸¹—ein Argument, das sich auch gegen eine bewußte Angleichung verwenden ließe, wie Deichmann dies in seiner Rezension von Dinklers Studie getan hat.⁸² Zusammenfassend kann gesagt werden, daß von der Verwendung des unspezifischen kaiserzeitlichen Archetypus des ‚Imperial Saviour‘ kaum auf eine intendierte Angleichung an Asklepios geschlossen werden kann, auch der soteriologische Aspekt muß nicht auf Asklepiosbilder zurückgeführt werden, sondern ist Teil des spätantiken Herrscherbild-Konzepts, das mit der Kaiseridee die des Weltheilands zu verknüpfen suchte.⁸³ Dinklers Feststellung, die auf den polychromen Fragmenten fehlende *virga thaumaturga* begleite in der Sarkophagkunst des vierten Jahrhunderts regelmäßig die Christuswunder, trifft so nicht zu. Gerade in Verbindung mit Heilungswundern ist die *virga*, wie oben ausgeführt, fast nie auf Sarkophagen zu finden⁸⁴, dagegen sehr häufig bei Speisungswundern und

⁸⁰ F. Nikolasch, Zur Deutung der ‚Dominus-legem-dat‘—Szene: RömQSchr 64 (1969) 36.

⁸¹ Dinkler, Christus und Asklepios 30.

⁸² F.W. Deichmann in RömQSchr 77 (1982) 136-138.

⁸³ Vgl. A. Alföldi, Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhof: RM 49 (1934) 45ff.

⁸⁴ Ausnahmsweise wirkt Christus eine Gichtbrüchigenheilung mit der *virga* auf einem Relieffragment im Museo Pio Cristiano, (um 400, Repertorium, Nr. 171),

Totenerweckungen. Die vom Autor zur Diskussion gestellte Annahme, die auf beiden Platten zu findende Handauflegung gehe auf Weihreliefs an Asklepios zurück, ist nicht eigentlich begründbar. Wie auch Dinkler feststellt, sind die Bildtraditionen durchaus verschieden, darüberhinaus ist der naheliegende Vergleich von Darstellungen christlicher Heilungswunder mit solchen aus der Sphäre der Asklepieia durch die Tatsache erschwert, daß letztere fast ausschließlich aus dem Epidauros des vierten Jahrhunderts v. Chr. erhalten sind, entsprechendes Material aber aus dem spätantiken Kult des Asklepios nicht überliefert ist. Auf ein antikes Motiv ist allerdings vielleicht die singuläre Heilungsszene unten rechts auf dem Christusfragment zurückzuführen. Die Aktion des Wundertäters ist dort abweichend gestaltet: Der Heilende legt dem Patienten die rechte Hand auf den Oberbauch unterhalb des Rippenbogens. Diese Geste entspricht sehr genau jener des auf einem Klappstuhl sitzenden Arztes auf einer kaiserzeitlichen Gemme im British Museum⁸⁵, welcher den Oberbauch des vor ihm stehenden Patienten mit der flachen Hand palpirt. Asklepios ist hier gleichfalls präsent, er steht daneben, auf den Schlangenstab gestützt, als Patron des Arztes. Eine ganz ähnliche Szene findet sich auf dem Grabstein des athenischen Arztes Jason im British Museum, wo ein überdimensionierter Schröpfkopf dem Arzt als Signum beigegeben ist⁸⁶. In allen drei Fällen begegnet dasselbe charakteristische Größenverhältnis mit dem klein gegebenen Patienten. Es hat den Anschein, als ob hier ein fester ikonographischer Typus aus dem profanen Bereich, jener der ärztlichen Konsultationsszene, auf das Bild des Wundertäters auf dem Christusfragment hinübergewirkt hat. Ob es sich bei dem Kranken dieser Szene um den Leprosus handelt, wie Gerke annahm⁸⁷, um den Wassersüchtigen, oder ob die Darstellung nicht auf eine bestimmte Textvorlage zu beziehen ist, bleibt offen. Die nachgewiesene farbige Fassung der Platten läßt eine ursprünglich genauere Kennzeichnung des Kranken immerhin möglich erscheinen.

sowie eine Blindenheilung auf einer Elfenbeinpyxis in Bologna, Museo Civico, 6. Jh., Volbach, Nr. 163., Taf. 83.

⁸⁵ G. M. A. Richter, *Engraved Gems of the Romans* (1971) Nr. 362.

⁸⁶ J. Scarborough, *Roman Medicine* (1969) Abb. 37.

⁸⁷ Gerke, *Vorkonstantinische Sarkophage* 213.

Résumé

Zusammenfassend kann festgehalten werden, daß in der Forschung bislang vor allem die Monumente der tetrarchischen und konstantinischen Zeit sowie die byzantinischen Denkmäler im Vordergrund gestanden haben. Wenn an dieser Stelle trotzdem mit einiger Ausführlichkeit auf die diesbezügliche Sekundärliteratur eingegangen worden ist, so liegt dies daran, daß die theodosianischen Stücke ikonographisch wie formgeschichtlich noch in enger Beziehung zu den konstantinischen Werken stehen und in mancher Hinsicht als eine Überleitung zu den mehr narrativen byzantinischen Bildern angesehen werden können, also gewissermaßen eine Zwischenstellung einnehmen.

Generell ist außerdem zu bemerken, daß in der Forschung, abgesehen von dem typologischen Verhältnis Christus-Asklepios, bisher die Bedeutung ikonographischer Modelle aus der Antike für die frühchristlichen Darstellungen von Christus als Arzt kaum untersucht worden ist.

5. *Christus medicus in der theodosianischen Kunst*

Speziell bezüglich der Denkmäler der theodosianischen Epoche haben sich Arnason und Kitzinger zu stilgeschichtlichen Fragen und Teilaspekten der Ikonographie des Motivs geäußert. In einer Studie über frühchristliche Silberobjekte aus Gallien und Norditalien spricht Arnason⁸⁸ bezogen auf das Motiv der Blindenheilung von einem wachsenden Sinn für Narrativität im späten vierten und im fünften Jahrhundert, der dazu führt, daß der zuvor meist kleine Blinde eine normale Statur erhält und ihm ein Stock beigegeben wird. Dieser Typus ist nach Arnason der häufigste auf Erzeugnissen gallischer und oberitalienischer Werkstätten.⁸⁹ Arnason gibt an, daß der ältere Typus der Blindenheilung, der den Blinden als kleine Figur ohne Stock zeigt, auf 68 Fries-Sarkophagen, 9 Säulen- bzw. Baum-Sarkophagen sowie einigen anderen Objekten belegbar sei. Den von ihm als „realistic version“ beschriebenen jüngeren Typus weist der Autor auf 14 „Asiatic Sarcophagi“ und fünf Fries-Sarkophagen nach, sowie auf

⁸⁸ H. H. Arnason, *Early Christian Silver of North Italy and Gaul: ArtB* 20 (1938) 193-226.

⁸⁹ Ebd., 208. 211 mit Anm. 109.

einer Silbervase, die sich heute im British Museum befindet. Der Autor postuliert für diese kleine Gruppe die Übernahme einer asiatischen Form durch westliche Werkstätten, wobei Arnason auch auf die entsprechende Szene der Holztür von Santa Sabina in Rom (um 435) verweist. Der Autor geht von der Verbreitung einer im griechischen Osten entstandenen Komposition im Westen zuerst in Gallien und Oberitalien aus. In seiner Untersuchung zu dem theodosianischen Marmorfragment der Dumbarton Oaks Collection hat Kitzinger die dargestellte Szene—eine Blindenheilung, die formal dem von Arnason postulierten nordmediterran-orientalischen Typus weitgehend entspricht—auf den Bericht bei Johannes bezogen.⁹⁰ Ausschlaggebend für den Autor ist hierbei die Tatsache, daß dieser Text im frühchristlichen Schrifttum von den in Frage kommenden der am häufigsten erwähnte und ausgelegt ist. Kitzinger geht es in seiner Deutung des Reliefs vor allem um die Erklärung des Zeugen, welcher hier Paulus ist, während in der Plastik des vierten Jahrhunderts die Zeugen des Wunders meist anonym bleiben. Im Zusammenhang mit der von ihm vermuteten ursprünglichen Verwendung des Fragments im Kontext des Taufrituals betont der Autor den engen Zusammenhang des Motivs mit der Taufe als einem Symbol für die *illuminatio*, φωτισμός.

⁹⁰ E. Kitzinger, A Marble Relief of the Theodosian Period: DOP 14 (1960) 17-42.

KAPITEL II

ΦΩΤΙΣΜΟΣ UND DER SARKOPHAG MIT DER HEILUNG DES BLINDGEBORENEN IN SAINT-VICTOR, MARSEILLE

1. *Der Sarkophag*

Einführung

Das Motiv ‚Christus heilt einen Blinden‘, so häufig auf konstantinischen Sarkophagreliefs stadtrömischer Werkstätten¹ und auf etlichen Arleser Sarkophagen² zu finden, wird im ausgehenden vierten Jahrhundert selten.

Der Gegenstand ist aus der theodosianisch-honorianischen Zeit bzw. dem fünften Jahrhundert von einer vergleichsweise geringen Zahl von Monumenten bekannt und findet sich zum Beispiel auf Stadttor-Sarkophagen der sogenannten Bethesda-Klasse (Abb. 27). Im Gegensatz zu der im vierten Jahrhundert üblichen Einbindung einer narrativ stark reduzierten ikonographischen Chiffre in das Programm eines Frieses erscheint auf einem Sarkophag in Marseille ein mehrteiliges ikonographisches Ensemble als Ausdruck der symbolischen Bedeutung des Motivs ‚Heilung des Blindgeborenen durch Christus‘ nach Joh 9. Das unterscheidet diese Darstellung ebenso von den früheren Versionen des Motivs wie von den späteren byzantinischen, mehr narrativ gestalteten (S. Apollinare Nuovo, Maximianskathedra, Codex Rossanensis).

Der Sarkophag (Abb. 1-6) befindet sich in Saint-Victor in Marseille. Die Reliefdekoration weist eine bemerkenswerte Lichtsymbolik im Zusammenhang mit dem Motiv ‚Christus heilt einen Blinden‘ auf, die das Stück grundsätzlich von älteren stadtrömischen und Arleser Reliefs trennt, von denen es auch zeitlich isoliert ist. Es handelt sich um die späteste bekannte Darstellung des Motivs in der Sepulkralkunst. In der Sarkophagskulptur Marseilles und Ravennas ist das Motiv sonst nicht belegt, in Rom wird es im fünften Jahrhundert auf Sarkophagen nicht mehr dargestellt.

¹ Vgl. zum Beispiel einen zweizonigen Friessarkophag im Museo delle Terme, Rom; WS, Taf. 212,2.

² Vgl. den Sarkophag in Arles, Musée d'Art Chrétien; WS, Taf. 152,5.

Im Folgenden soll versucht werden, die Bedeutung des Motivs ‚Christus heilt einen Blinden‘ innerhalb des ikonographischen Programms des Sarkophags zu klären, wobei generell Aufschluß über die Rolle dieses Themas in der frühchristlichen Kunst und Literatur zu gewinnen ist.

a. *Beschreibung*

Der Sarkophag kam 1970 bei Restaurierungsarbeiten im Mittelschiff der Kirche Saint-Victor in Marseille zutage und befindet sich gegenwärtig in der Krypta, die Teil eines Baus aus dem fünften Jahrhundert ist, welcher auf die Gründung des Klosters durch Cassianus im Jahre 415 zurückgeht. Der Sarkophag besteht aus Travertin.³ Skulptiert sind die Front und beide Schmalseiten. Der Sarkophagdeckel ist in Form eines Daches gearbeitet. Der Fries der Frontseite (Abb. 1) zeigt drei in der Kunst des vierten Jahrhunderts oft wiederkehrende Motive: das Opfer Abrahams, die *Traditio Legis* und die Heilung eines Blinden. Obwohl jede Szene für sich genommen häufig in der frühchristlichen Sepulkralkunst belegt ist, scheint die Zusammenstellung ausschließlich dieser drei Motive auf einem Fries ein Unikum zu sein. Auf der linken Seite (Abb. 2) steht Abraham, den rechten Arm erhoben, ein Messer in der Hand haltend, mit der Linken den Kopf des Isaak ergreifend. Er sieht nach links, wo die rechte Hand Gottes in der oberen Ecke des Frieses erscheint. Isaak, rechts von ihm, kniet auf dem Altar, der die Form eines Felsbrockens hat, die Hände auf dem Rücken gebunden, dumpf zu Boden blickend. Links steht ein Widder, an einem Baum festgebunden. Der Mittelteil des Frieses wird von der *Traditio Legis* eingenommen (Abb. 3). Christus steht erhöht auf dem Berg Zion, zu seinen Füßen entspringen die vier Paradiesflüsse. Er ist frontal zum Betrachter gewandt, blickt aber leicht nach rechts, wo Petrus eine Schriftrolle aus seiner Linken mit verhüllten Händen in Proskynese empfängt. Petrus ist durch seine charakteristischen Züge, bärtig mit in die Stirn gekämmtem Haar, gekennzeichnet. Die rechte Hand Christi ist erhoben und erscheint disproportioniert groß. Von links nähert sich Paulus, erkennbar ebenfalls durch seine typischen Züge, die aus der Kunst des späten

³ Maße: 1, 94 x 0, 66 x 0, 25 rechts / 0, 23 links (Deckel), 1, 93 x 0, 70 links / 0, 66 rechts x 0, 58 oben / 0, 59 unten; s. G. Drocourt-Dubreuil, Saint-Victor de Marseille (1989) 81.

vierten Jahrhunderts geläufig sind, bärtig mit hoher Stirn. Er ist im Profil gegeben, die Rechte akklamierend erhoben. Christus ist bärtig, mittleren Alters, mit langem Lockenhaar. Er wird von zwei Palmen symmetrisch hinterfangen. Im rechten Teil des Frieses erscheint Christus einen Blinden heilend (Abb. 4). Er steht dem Mann, der sich von rechts nähert, zugewandt, im Halbprofil. Die Züge Christi in dieser Szene sind vollkommen verschieden von denen, die er in der *Traditio Legis* zeigt: er trägt zwar auch hier langes Haar, im rückwärtigen Teil kappenartig glatt, aber erscheint als ein bartloser Jüngling und weist im Gegensatz zu der vorherigen Szene einen Nimbus auf, der durch eine einfache kreisförmige Ritzung angedeutet ist.⁴ Christus berührt das sichtbare linke Auge des Mannes mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner rechten Hand, deren übrige Finger eingeschlagen sind, während seine Linke im Gewand zu ruhen scheint. Der Blinde, nur geringfügig kleiner als die übrigen Figuren, trägt eine kurze Tunika und nähert sich von rechts im Bildfeld, auf einen Stock gestützt, den seine Rechte umfasst, während die Linke an seiner Hüfte liegt. Auch in dieser Szene erscheinen als Zeugen Petrus und Paulus, der erste rechts mit in Akklamation erhobener Rechter, in der Linken eine Schriftrolle, der letztere links, mit beiden Händen eine Schriftrolle umfassend. Die linke Schmalseite (Abb. 5) zeigt ein Lamm auf einer angedeuteten Erhöhung, welches ein Kreuz auf dem Kopf trägt, mit zwei flankierenden Lämmern, eine Illustration zu Apokalypse 14,1-5, in der ravnatischen und Marseiller Sarkophagskulptur ein häufiges Thema. Das Relief der rechten Schmalseite (Abb. 6) zeigt den Portikus eines Gebäudes, einer Kirche oder eines Tempels, angedeutet durch zwei Säulen, mit geöffneten Vorhängen zwischen denen im Zentrum eine Lampe, unproportioniert groß, erscheint. Der Portikus wird flankiert von zwei Vögeln und scheint erhöht auf einer Art Podest zu stehen, das durch rhombische Ritzungen angedeutet ist. Die giebelartige Form des Sarkophagdeckels scheint mit dieser Struktur zu korrespondieren, was den ‚Portikus‘ eher als Baldachin oder Ziborium innerhalb einer größeren Architektur erscheinen läßt.

⁴ Diese Form des Nimbus kehrt auch auf anderen Sarkophagen in Marseille wieder: s. F. Benoit, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseilles* (1954) Nr. 111. 114, ähnlich auch Nr. 113.

b. *Stilanalyse und Datierung*

Der Sarkophag ist in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts datiert worden. Vor allem die zentrale *Traditio Legis* fügt sich ein in die Gruppe der Sarkophage aus dem fünften Jahrhundert in Saint-Victor, die vielfach eine stark apokalyptische Symbolik zeigen.⁵ Démians d'Archimbaud vermutet den Ursprungsort des Materials in der Toskana bzw. Latium. Den Reliefschmuck bezeichnete die Autorin als hellenistisch, ikonographisch nahestehend—besonders bezüglich der Heilungsszene—seien das Diptychon im Mailänder Domschatz und die Lipsanothek von Brescia sowie ein Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna. Im Stil zeige sich sowohl eine Verwandtschaft mit den Mosaiken des fünften Jahrhunderts in S. Maria Maggiore in Rom, als auch mit den Reliefs der Holztür von S. Sabina und dem Elfenbeinkästchen von Pola. Démians d'Archimbaud schließt einen italischen Ursprung nicht aus und datiert den Sarkophag ins fünfte Jahrhundert.⁶ Borraccino erkennt in den Zügen der Christusfigur der Heilungsszene einen syrisch-hellenistischen Typus und schließt aus der Beziehung der Reliefs zu ravennatischen Sarkophagen auf eine Entstehung um die Mitte des fünften Jahrhunderts, wobei die Autorin insgesamt einen „gusto ellenistico“ der Reliefdekoration feststellt.⁷ Drocourt-Dubreuil hebt die Verbindung der seltenen Darstellung der Lampe mit jenen auf der Lipsanothek von Brescia und dem Pola-Kästchen hervor, sowie die häufige Darstellung der apokalyptischen Lämmer in Ravenna und datiert den Sarkophag gleichfalls in die Mitte des fünften Jahrhunderts, wobei die Autorin von einer lokalen Herkunft des Travertins in der Umgebung von Marseille (Les Aygalades) ausgeht.⁸

Bei der Betrachtung der Reliefs des Sarkophags von Saint-Victor fällt zunächst die Beschränkung der Frieskomposition auf lediglich drei Szenen auf, wobei die beiden die zentrale *Traditio Legis* flankierenden Szenen dieser gleichberechtigt erscheinen. Die Figuren sind relativ großköpfig und gedrungen, das Relief flach, die Körper lösen sich nicht vom Reliefgrund. Dies mag einen Grund in der schweren Bearbeitbarkeit des Materials haben, findet sich in schwächerer Form aber auch bei zwei weiteren Sarkophagen in Marseille, dem Sarko-

⁵ Vgl. Drocourt-Dubreuil, Saint-Victor 47. 63. 71. 95. 101.

⁶ G. Démians d'Archimbaud, *Les fouilles de Saint-Victor de Marseille*: CRAI (1971) 108. 114.

⁷ P. Borraccino, *I sarcofagi paleocristiani di Marsiglia* (1973) 62-65. 99.

⁸ Drocourt-Dubreuil, Saint-Victor 80-87.

phag mit rechtwinkligen Nischen und jenem mit den Hirschen an der Quelle (Marmor), welche beide gleichfalls dem fünften Jahrhundert zugewiesen werden.⁹ Das flache Relief mit der lockeren Ordnung weniger Szenen erinnert aber vor allem an die Elfenbeinplastik des fünften Jahrhunderts, zum Beispiel den Pola-Kasten. Der Traditio des Sarkophags steht nahe diejenige des Sarkophags mit den Hirschen an der Quelle in Saint-Victor, der Figurenstil ist dort jedoch abweichend, die Körper sind gelängt und schmal. Verwandt erscheint aber vor allem die Darstellung des Marmorrelieuschreins der Heiligen Quirico und Giulitta aus der Kirche San Giovanni Battista in Ravenna.¹⁰ Besonders fällt auf, daß der sonst in dieser Szene im fünften Jahrhundert obligatorische Nimbus der Christusfigur auf beiden Stücken fehlt. (Auf dem Marmorschrein fehlt allerdings auch der apokalyptische Hintergrund: Palmen und Vierstromberg sind nicht dargestellt). Auch der unorganisch aus der Schulter entwickelte rechte Arm der Christusfigur findet sich auf beiden Stücken. Aufschlußreich ist die Paulusfigur des Marmorschreins, auf deren besonderen Typus mit lang herabfallendem rückwärtigen Teil des Palliums schon Soper aufmerksam gemacht hat.¹¹ Diese Figur findet sich auch auf dem Sarkophag mit rechtwinkligen Nischen in Saint-Victor und auf einem Elfenbeindiptychon in Rouen, worauf bereits Smith hingewiesen hat.¹² Smith schlug einen provençalischen Ursprung der Gruppe im Umkreis von Saint-Victor vor, Soper dagegen sah in dem Erscheinen der gleichen Paulusfigur auf dem Marmorschrein aus S. Giovanni Battista sowie auf einem Sarkophag in Ravenna¹³ den Beweis, daß es sich um einen generell im nordmediterranen Raum bekannten Typus handle. Dies ist nicht zu bestreiten, legt aber den Ort seiner Entstehung nicht fest. Die nämliche Paulusfigur mit der charakteristischen Gewanddrapierung kehrt nun auch in der Traditio des Sarkophags mit der Heilung des Blindgeborenen wieder, die dortige Figur steht stilistisch am ehesten dem Paulus des Sarkophags mit rechtwinkligen Nischen¹⁴, ebenfalls in Saint-Victor, nahe: Hier wie dort findet sich die gleiche gedrunge-

⁹ Ebd., 49. 64-67.

¹⁰ Ravenna, Museo Arcivescovile; CSR I, 82 Abb. 138c.

¹¹ A. Coburn Soper, *The Italo-Gallic School of Early Christian Art*: ArtB 20 (1938) 158.

¹² E. Baldwin Smith, *Early Christian Iconography and a School of Ivory Carvers in Provence* (1918) 233.

¹³ Museo Nazionale, Ravenna, Inv. 600; CSR II, Nr. 10.

¹⁴ Drocourt-Dubreuil, Saint-Victor 63-69.

ne, großköpfige Gestalt mit lang herabhängendem rückwärtigem Teil des Palliums sowie ein langer, hängender Palliumzipfel neben der gesenkten linken Hand des Apostels. Letztlich ist ein provençalischer Ursprung des Typs wahrscheinlich, weniger der größeren Anzahl erhaltener Denkmäler wegen als vielmehr aufgrund der origineller wirkenden Ausführung auf den Marseiller Sarkophagen. Stilistisch erweist sich der Sarkophag mit der Heilung des Blindgeborenen als dem Sarkophag mit rechtwinkligen Nischen sehr nahestehend: der flache, wenig körperbezogene Faltenstil mit runden, breiten Rücken in relativ summarischer Ausführung verleiht den gedrungenen Gestalten eine etwas unstrukturierte Massivität, in beiden Fällen findet sich bei der Paulusfigur der Zentralkomposition eine charakteristische dreieckige Falte der Tunika oberhalb des vorgesetzten linken Fußes des Apostels. Die Behandlung der Haare entspricht sich ebenfalls, besonders die langen Locken der Christusfiguren mit ihrer Betonung der das Gesicht rahmenden Partie und der kappenartige rückwärtige Teil sind gleichartig. Die Figuren des Sarkophags mit der Heilung des Blindgeborenen wirken allerdings ungleich dynamischer, Affekthaltungen, Schrittmotive und Überschneidungen sind trotz relativ summarischer Behandlung durchaus überzeugend gestaltet. Die apokalyptische Symbolik der Traditio-Szene ist ausgeprägt: die Palmen im Hintergrund, der Vierstromberg, und die sicherlich auf die Zentralkomposition zu beziehenden apokalyptischen Lämmer der linken Schmalseite ergeben ein ikonographisches Ensemble, welches auf dem Elfenbeinkasten von Pola wiederkehrt. Der Pola-Kasten ist nicht nur durch die Darstellung der Lampe mit dem Sarkophag verbunden, auch die Traditio des Elfenbeins¹⁵ ist jener des Sarkophags verwandt: Christus steht auf dem Vierstromberg mit erhobener Rechter und geritztem Nimbus, links steht Paulus, dessen fragmentarisch erhaltene Gestalt mit Akklamationsgestus der rechten und gerade herabhängender linker Hand mit gleichartigem Faltenwulst darüber, der Paulusfigur der Traditio des Sarkophags bis in Details geglichen haben muß. Auch die Petrusfigur ist vergleichbar, hält aber ein Kreuz und blickt auf. Die Szene wird ebenfalls von Palmen hinterfangen, in der unteren Zone sind aus Stadttorarchitekturen schreitende Lämmer fragmentarisch erhalten. Der Faltenstil beider Stücke ist, trotz der extremen Verschiedenartigkeit des Materials, durchaus

¹⁵ Venedig, Museo Archeologico; T. Buddensieg, *Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran*: CArch 10 (1959) Abb. 49. 51.

vergleichbar: Besonders bei der Christusfigur findet sich dieselbe flache, im Querschnitt dreieckige, Angabe der Gewandfalten von eher graphischer als plastischer Wirkung. Die Massivität der gedrungenen, großköpfigen Figuren des Pola-Kästchens und deren gleichzeitige Bewegtheit und räumliche Staffelung stehen dem Stil des Sarkophags auch insgesamt nahe. Buddensieg hat das Elfenbein überzeugend um 429-440 datiert, ausgehend von der Darstellung des von Sixtus III. errichteten Lateranbaptisteriums auf der rechten Schmalseite des Kästchens.¹⁶ Eine Zuweisung des ihm stilistisch wie ikonographisch nahestehenden Sarkophags mit der Heilung des Blindgeborenen in Saint-Victor an das vierte Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts erscheint plausibel. Von der Entstehung in einer provençalischen Werkstatt ist dabei aufgrund der stilistischen Nähe zu dem Sarkophag mit rechtwinkligen Nischen und den oben angeführten Kriterien zum Typus der Paulusfigur auszugehen, wobei auch die vermutete lokale Herkunft des Travertins zu bedenken ist.

c. *Ikonographische Einordnung*

Hier interessiert zunächst vor allem die Wunderszene im rechten Teil des Frieses der Frontseite (Abb. 4). Diese Szene ist aus mehreren Gründen bemerkenswert. Zunächst hat die Komposition keine Parallelen innerhalb der großen Zahl von relativ einförmig wiederholten Darstellungen des vierten Jahrhunderts in Rom, wo das Motiv bei weitem am häufigsten vorkommt. Das Relief ist auch zeitlich isoliert von den älteren stadtrömischen Werken. Tatsächlich ist der Sarkophagfries von Saint-Victor eines der wenigen provençalischen Beispiele für dieses Motiv und das einzige, das einer Werkstatt in Marseille zugeschrieben werden kann, wo traditionell andere Motive bevorzugt wurden. Die einzige Darstellung, welche deutliche Gemeinsamkeiten mit dem Fries aufweist, ist ein theodosianisches Relieffragment in der Dumbarton Oaks Collection, sowohl bezüglich der Gesamtkomposition, als auch die ikonographischen Details betreffend. Dieses Marmorfragment (Abb. 7), dessen ursprüngliche Bestimmung unklar ist, wurde von Kitzinger vor allem aufgrund von stilistischen Kriterien einer Werkstatt in Konstantinopel zugewiesen und um 390 datiert, wobei die Vermutung ausgesprochen wurde, es handle sich um einen Teil eines frühchristlichen Tisches, der in Ver-

¹⁶ Ebd., 188.

bindung mit dem Taufritual Verwendung fand.¹⁷ Neuerdings wurden jedoch Zweifel an der Echtheit des Reliefs geäußert, G. Vikan vertrat die Ansicht, es handle sich um eine Fälschung.¹⁸ Ein bemerkenswertes ikonographisches Element der Darstellungen in Marseille und Dumbarton Oaks ist die Tatsache, daß Christus einen Nimbus trägt, während er ein Heilungswunder vollzieht. Dies ist sonst nirgends belegt in der Sarkophagskulptur des vierten und fünften Jahrhunderts. Umso erstaunlicher ist es, daß dieses Attribut in der zentralen *Traditio Legis* des Marseiller Sarkophags fehlt, wobei dieses Thema nahezu den einzigen Vorwurf darstellt, bei dem Christus in der Kunst des späten vierten und des fünften Jahrhunderts mehr oder weniger regelmäßig einen Nimbus aufweist, besonders in Ravenna und Marseille. Der Thronende Christus und die sogenannte Gesetzesübergabe sind zu dieser Zeit praktisch die einzigen Bildthemen, in denen der Nimbus als Attribut auftritt. Auch der Gestus der Christusfigur ist abweichend von früheren Darstellungen des Themas: Während Christus auf stadtrömischen und Arleser Sarkophagen dem Blinden den Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand bei eingeschlagenem Ring- und Kleinfinger auf die Augen legt¹⁹, was dem antiken Redegestus entspricht—oder auch gelegentlich die Berührung ganz fehlen kann und nur die Rechte in Richtung auf den Blinden ausgestreckt ist—berührt er auf dem Relief von Saint-Victor nur mit dem ausgestreckten Zeigefinger der rechten Hand das Auge des Blinden. Dies stellt einen viel spezifischeren Gestus dar, der auch keinerlei Tradition in der antiken Bildsprache hat. Derselbe Gestus findet sich auf dem Relief in Dumbarton Oaks, sowie zum Beispiel auf der Maximianskathedra. Einen weiteren Unterschied zu den zahlreichen römischen Versionen des Motivs stellt die fast normale Größe des blinden Mannes dar, auf römischen Reliefs üblicherweise reduziert zu einer kleinen Figur mit kindlichen Proportionen ohne irgendwelche individuelle Charakterisierung der Züge. Die gleichen Proportionen wie in der Szene auf dem Fries in Saint-Victor finden sich auf dem Fragment in Dumbarton Oaks und anderen Denkmälern der theodosianischen Epoche.²⁰ Petrus und Paulus als Zeugen

¹⁷ E. Kitzinger, *A Marble Relief of the Theodosian Period*: DOP 14 (1960) 17-42.

¹⁸ G. Vikan / S. Boyd, in: *Katalog Questions of Authenticity* (1981) 16-21. Zur Diskussion um die Echtheit des Stückes siehe neuerdings zusammenfassend B. Kiilerich, *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts* (1993) 133-134.

¹⁹ Vgl. WS, Taf. 212,2.

²⁰ Vgl. Scheinsarkophag von Ambarliköy, um 400 (Istanbul, Archäologisches Museum), s. A. Effenberger / H.-G. Severin, *Das Museum für Spätantike und Byzanti-*

des Wunders, ganz entsprechend der symmetrischen Komposition der *Traditio Legis*, begegnen sonst nicht in Darstellungen der Heilungswunder Christi in der Sarkophagskulptur. Die Züge Christi schließlich, grundsätzlich verschieden von denen, die er in der *Traditio Legis* aufweist, sind ein weiteres bemerkenswertes Detail. Ein Wechsel des Christustyps in Bezug auf Alter und Barttracht innerhalb der Szenen eines Sarkophagfrieses ist keineswegs ungewöhnlich, in der *Traditio* ist Christus fast stets bärtig, in christologischen Szenen hingegen bartlos. Die ausdrückliche Charakterisierung Christi als bartloser Jüngling aber, zusammen mit der Einführung des Nimbus im Kontext eines Heilungswunders, scheint einen antiken Typus zu reflektieren: den des Helios in der spätantiken Kunst.

Der Christus der *Traditio*-Szene mit der Geste der erhobenen großen rechten Hand erinnert an das Bild des *Sol Invictus Imperator* der spätkaiserzeitlichen Kunst, zum Beispiel auf dem Konstantinsbogen und auf Münzen der Severer und Konstantins. Die Übernahme der imperialen Formel für die *Traditio Legis* ist typisch für Monumente des späten vierten und des fünften Jahrhunderts.²¹ Davis-Weyer hält den meist durch Phönixpalmen und oft durch den Phönixvogel charakterisierten Bildentwurf der Paradieslandschaft der *Traditio Legis* für eine primär mit dem Christus-Sol verbundene Erfindung.²² Das Aufgreifen der Sol-Ikonographie (nicht der des Sol-Imperators!) in einer Heilungsszene verlangt jedoch eine andere Erklärung.

In diesem Zusammenhang sei an das Relief mit der Darstellung einer Lampe auf der rechten Schmalseite des Sarkophags (Abb. 6) erinnert. Daß das Gebilde zwischen den zurückgezogenen Vorhängen des Portikus oder Ziboriums tatsächlich eine Lampe darstellt, beweist eine Tafel des Elfenbeinkastens von Pola (linke Schmalseite)²³, wo zwei entsprechende Lampen in Arkaden hängen und in einer zentralen Arkade—vermutlich das Portal einer frühchristlichen Basilika—eine dritte, größere Lampe zu sehen ist. Die geöffneten Vorhänge finden sich in allen drei Arkaden. Eine entsprechende

nische Kunst (1992) 35, Abb. 25; Silberflasche, British Museum, s. W. F. Volbach, *Frühchristliche Kunst* (1958) 67 Nr. 121.

²¹ H.P. L'Orange, *Sol Invictus Imperator*: SOsl 14 (1935) 86-114 und ders., *Studies in the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World* (1953) 168.

²² C. Davis-Weyer, *Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge*: MjJb 12 (1961) 26.

²³ Buddensieg, *Coffret en ivoire* 98 Abb. 49.

Darstellung findet sich auf einem gleichfalls zeitgenössischen Mosaik in S. Maria Maggiore in Rom (432-440)²⁴, das die Darstellung Jesu im Tempel zeigt. Hier begegnen im Portikus eines Tempels, zu welchem Stufen hinaufführen, dieselben zurückgezogenen Vorhänge und die Lampe. Auf dem Sarkophagrelief wird die Architektur flankiert von zwei Vögeln, wohl Tauben—ein Motiv, das von ravenatischen Sarkophagen bekannt ist, dort üblicherweise zu beiden Seiten eines Kreuzes oder eines Kantharos. In der frühchristlichen Sepulkralkunst ist das Motiv des Portikus mit Lampe sonst nur noch bekannt von Zeichnungen nach einem anderen Marseiller Sarkophag, dessen Verbleib unbekannt ist.²⁵

Die Ikonographie des Sarkophags von Saint-Victor und die Symbolik der in ihrer Art singulären Zusammenstellung von Szenen auf einem Sarkophag haben seit seiner Entdeckung Anlaß zu Deutungen gegeben. Dabei standen vor allem die so auffallende Darstellung mit der Heilung des Blinden und das seltene Bild der Lampe im Mittelpunkt. Démians d'Archimbaud sieht in der Verbindung von Abrahamsopfer, Traditio Legis und Blindenheilung eine Zusammenführung von Altem und Neuem Testament. Das Relief mit der Lampe ist nach Démians d'Archimbaud ein Reflex der zeitgenössischen Liturgie und ein Symbol des Lichts der Toten, der Baldachin auf dem Podium erinnere an antike Grabbauten, Christus als Licht in der Blindenheilung verbinde sich mit dem Bild der Ecclesia Mater in der Architektur des Lampenreliefs und mit dem apokalyptischen Lamm, welches wiederum mit der Traditio zusammenzusehen sei.²⁶ Borracino betont die Taufsymbolik der Blindenheilung, welche von der Autorin auf Joh 9 bezogen wird, und sieht in der Lampe ein Symbol des Lichts der Kirche.²⁷ Drocourt-Dubreuil bezieht die Darstellung der Blindenheilung ebenfalls auf den johanneischen Text und sieht dessen Thematik im Bild der Lampe wiederaufgenommen und verdeutlicht: „Sa signification en est tout de meme distincte, puisque la scène de la cuve présente un épisode historique de la vie de Jésus et nous montre donc la lumière dans le monde, tandis que le petit coté nous montre la lampe qui demeure dans le temple et donc la permanence dans l'Église et la transmission aux fidèles de la lumière

²⁴ WM, Taf. 59-60.

²⁵ N. de Peiresc, Bibl. Nat. MS. fr. 9530, fol. 138 (nach Drocourt-Dubreuil, Saint-Victor 86 Anm. 16), 1. Hälfte des 17. Jhs.

²⁶ Démians d'Archimbaud, Fouilles de Saint-Victor 111.

²⁷ Borracino, Sarcophagi di Marsiglia 63.

divine, grace à une traditio analogue à celle qui est figurée au centre de la cuve“.²⁸

Festzuhalten ist, daß es sich bei dem Sarkophag von Saint-Victor um das Werk eines provençalischen Ateliers um 430 handelt, wobei östliche Einflüsse in Stil und Typologie unübersehbar sind. Bezüglich der hier untersuchten Wunderszene ist das Aufgreifen der Sol-Ikonographie für Christus medicus hervorzuheben. In der Forschung wird die Lichtsymbolik der Reliefs im wesentlichen mit dem Bezug auf den Bericht in Joh 9 erklärt.

2. Die Heilung des Blindgeborenen nach Joh 9 und der φωτισμός -Gedanke im frühchristlichen und neuplatonischen Schrifttum

Das Motiv der Heilung eines Blinden durch Christus, wie es in der Kunst des vierten Jahrhunderts in Rom und Arles auf Sarkophagreliefs erscheint, wurde vielfach interpretiert als eine Illustration zu Joh 9,1-7, wo die Heilung eines Blindgeborenen beschrieben wird, obwohl in diesen Darstellungen keinerlei ikonographische Details auf eine Illustration gerade dieses Heilungsberichtes hinweisen, wie später zum Beispiel im Codex Rossanensis ein Wasserbecken den Teich Siloah andeutet, in welchem der Blinde seine Augen wäscht.²⁹ Joh 9,1-7:

„Und im Vorübergehen sah er einen Menschen, der von Geburt an blind war. Und seine Jünger fragten ihn: Rabbi, wer hat gesündigt, dieser oder seine Eltern, daß er blind geworden ist? Jesus antwortete: Weder dieser hat gesündigt, noch seine Eltern, sondern die Werke Gottes sollen an ihm offenbar werden. Wir müssen die Werke dessen, der mich gesandt hat, wirken, solange es Tag ist; es kommt die Nacht, da niemand wirken kann. Solange ich in der Welt bin, bin ich das Licht der Welt. Als er dies gesagt hatte, spie er auf die Erde und machte einen Teig aus dem Speichel und legte ihm den Teig auf die Augen und sprach zu ihm: Geh hin, wasche dich im Teiche Siloah! (was übersetzt heißt: Abgesandter). Da ging er hin und wusch sich und ging sehend weg“.³⁰

²⁸ Drocourt-Dubreuil, Saint-Victor 86.

²⁹ Vgl. P. Singelenberg, The Iconography of the Etschmiadzin Diptych and the Healing of the Blind Man at Siloe: ArtB 40 (1958) 105-112.; Smith, Early Christian Iconography 94-101.

³⁰ Vgl. auch Mk 8, 22-26, wo ebenfalls eine Berührung beschrieben ist; vgl. Mk 10, 46-52; Lk 18, 35-43; ferner Mt 9, 27-31; 20, 29-34 (zwei Blinde).

Die Darstellungen in der Sepulkralkunst des dritten und vierten Jahrhunderts sind so allgemein gehalten, daß sie auch auf andere Textstellen bezogen werden können, die von der Heilung Blinden berichten. Joh 9 ist allerdings nicht nur eine der eindrucklichsten und meistinterpretierten Schilderungen eines von Christus gewirkten Heilungswunders, sondern wurde ganz besonders als Taufsymbol verstanden. Augustinus schreibt hierzu folgendes:

„Er wusch also die Augen in jenem Teiche (Siloë), der verdolmetscht wird ‚der Gesandte‘, er wurde getauft in Christus. Wenn er ihn nun, da er ihn in sich selbst gewissermaßen taufte, damals erleuchtete, so hat er ihn, als er ihn salbte, vielleicht zum Katechumenen gemacht..., sie mögen zur Taufe eilen, wenn sie das Licht suchen.“³¹

In keiner einzigen der zahlreichen Darstellungen von Blindenheilungen in der Sepulkralkunst des vierten Jahrhunderts, die mit dem Bericht in Joh 9 in Verbindung gebracht werden, hat dieser Textbezug jedoch zu einer nimbierten Christusfigur geführt. Einen Bezug zu dieser Schilderung darf man wohl in der Berührung der Augen des Blinden durch Christus auf vielen Sarkophagreliefs erkennen, doch ist dies nicht zwingend, da auch in Mk 8 eine Berührung erfolgt. Die nimbierte Christusfigur des Sarkophags von Saint-Victor kann aber als ikonographischer Hinweis auf den Heilungsbericht in Joh 9 gewertet werden: Nur in diesem Text nennt sich Christus im Kontext einer Blindenheilung *φῶς τοῦ κόσμου*.³²

Das griechische Wort für Taufe, *βαπτισμός*, wurde gleichgesetzt mit *φωτισμός*, Erleuchtung, zum Beispiel bei Justinus³³ und Clemens Alexandrinus.³⁴ Ganz deutlich ist die Beziehung zwischen der Taufe und der Fähigkeit zu sehen in den Thomasakten:

„Und er befahl ihnen, Öl herbeizubringen, damit sie durch das Öl das Siegel empfangen. Sie brachten nun das Öl und zündeten viele Lampen an. Denn es war Nacht. Und der Apostel stand auf und siegelte sie. Es wurde ihnen aber der Herr geoffenbart, der sagte durch seine Stimme: ‚Friede sei mit euch, Brüder!‘ Sie aber hörten nur seine Stimme, seine

³¹ Augustinus, In Ioannis Evang., Tract.44, §2: „Lavit ergo oculos in ea piscina quae interpretatur Missus, baptizatus est in Christo. Si ergo quando eum in seipso quodammodo baptizavit, tunc illuminavit; quando inunxit, fortasse catechumenum fecit ...;festinent ad lavacrum, si lumen inquirunt“ (CCL XXXVI, VIII, 382). Übs. Th. Specht, Augustinus Vorträge über das Evangelium des Hl. Johannes II (1913) 238-39. Auch Ambrosius von Mailand bringt die Heilung am Teich Siloah mit der Taufe in Verbindung: De Sacramentis III, 11-15.

³² Joh 9, 5; vgl. Joh 8, 12.

³³ Justinus, Apologiae I, 61.12

Gestalt aber sahen sie nicht. Denn sie hatten noch nicht die zusätzliche Versiegelung des Siegels empfangen. Der Apostel nahm aber das Öl, goß es auf ihr Haupt, salbte und bestrich sie damit ... Und als sie versiegelt waren, erschien ihnen ein Jüngling, der eine brennende Lampe trug, daß auch die anderen Lampen selbst durch die Ausstrahlung ihres Lichtes verdunkelt wurden. Und er ging hinaus und wurde ihnen unsichtbar. Der Apostel aber sprach zum Herrn: 'Unfaßbar ist uns, Herr, dein Licht, und wir können es nicht ertragen. Denn es ist größer als unsere Sehkraft'.³⁵

Diese Passage beschreibt das syrische Taufzeremoniell.

Bemerkenswert ist nun, daß in keinem der Heilungsberichte der Evangelien, die von der Heilung Blinder erzählen, das Wort φωτίζειν verwendet wird.³⁶ Φωτίζειν findet sich in Joh 1,9, wo das Wort allgemein im Sinne von Erleuchtung gebraucht wird. Im Epheserbrief ist deutlich, daß die Vorstellung von der Erleuchtung sich nicht nur auf die physische Fähigkeit zu sehen bezieht:

„...erleuchtete Augen eures Herzens, daß ihr erkennen möget,...“.³⁷

Von den ‚Augen des Herzens‘ ist aber auch in einer Schrift des Ambrosius von Mailand in Verbindung mit der Interpretation der Heilung am Teich Siloah die Rede.³⁸

Der Schöpfer des Frieses von Saint-Victor hatte eher ein symbolisches Bild der Idee der ‚illuminatio‘ im Sinn als eine bloße Illustration des Heilungsberichtes bei Joh 9. Dies scheint deutlich durch die Wahl einer ungewöhnlichen Komposition, die prominente Stellung der Szene und insbesondere durch die ikonographischen Details des Nimbus als Attribut Christi in diesem Kontext und der Lampe auf dem Relief der benachbarten Schmalseite. Schließlich ist die Szene durch die Präsenz von Petrus und Paulus—in der selben Weise wie in

³⁴ Clemens Alexandrinus, *Paidagogos* I, VI, 26. 1,2: „... βαπτιζόμενοι φωτιζόμεθα ...“; s. auch die musivische Inschrift des Taufbeckens von Cuicul-Djemila, die H. Grégoire überzeugend rekonstruiert hat: „[ACCEDI]TE AD D(e)V(m) ET ILLUMINAMI“. Als Inschrift eines Taufbeckens erscheint hier der Begriff der illuminatio, also φωτισμός; H. Grégoire, *Les baptistères de Cuicul et de Doura*: Byzantion 13 (1938) 589-593.

³⁵ Acta Thomae 26, 27. Übs. Schneemelcher, *Neutestamentliche Apokryphen II* (1989) 313f. Die eigentliche Initiation bilden die Versiegelung mit Öl und die Wassertaufe, die in allen syrischen Taufritualen eng zusammen gehören; s. Schneemelcher, *Apokryphen II*, 298.

³⁶ Joh 9, 1-7, 11.14.25; Luk 18, 42; Mt 9, 30.29; 20, 33-34; Mk 10, 51-52; 8, 22-26; s. auch Jes 35, 5. Überwiegend wird ἀναβλέπειν gebraucht.

³⁷ Epheser 1,18.

³⁸ De Sacramentis III, 12.

der zentralen *Tradio Legis*—in ihrer Bedeutung klar über eine rein illustrative Szene hinausgehoben und scheint einen symbolischen Gehalt gleichrangig mit dem der benachbarten Szene zu beanspruchen. Woher kommt also die Vorstellung von ‚*illuminatio*‘ bzw. φωτισμός und wie sind die Begriffe definiert? Wie ist ihr Verhältnis zu Taufe einerseits und Krankenheilung andererseits in der frühchristlichen Literatur und Kunst beschaffen? Die Beschreibung der nächtlichen Taufe in *Acta Thomae* 26-27 (s.o.) macht deutlich, daß die Blindheit der Ungetauften sich in erster Linie auf die Unfähigkeit, Gott zu sehen, bezieht—er kann gehört, aber nicht gesehen werden. Die Taufe ist eine Initiation zur Gottschau.

Bei Plotin findet sich folgende Ausführung:

„Man muß aber annehmen, daß man jenen in dem Augenblick gesehen hat, wo die Seele mit eins von einem Licht erfüllt wird, denn das kommt von ihm, das ist er selbst ... So kann denn auch die Seele, wenn sie unerleuchtet ist, jenen nicht erschauen, ist sie aber erleuchtet, so hat sie was sie suchte. Und das ist das wahrhafte Endziel für die Seele, jenes Licht anzurühren und es zu erschauen- in sich selber, nicht in einem fremden Licht, sondern in eben dem, durch welches sie überhaupt sieht. Denn das, wodurch sie erleuchtet wurde, ist eben das Licht das es zu erschauen gilt (man sieht ja auch die Sonne nicht in einem fremden Licht).“³⁹

Erleuchtung ist als Erfülltheit mit Licht begriffen und hier ist es ganz explizit die Seele, welche erleuchtet und damit fähig wird, Gott zu sehen. L'Orange beschreibt diese Erfülltheit mit Licht als ein Phänomen, das sich in der spätantiken Kunst parallel zur Literatur nachweisen läßt. Mit Bezug auf Augustinus stellt der Autor fest: „The saintly look of these Christians is a reflection of the Spirit's work of grace in the soul, in the same way as Isidor's or Proclus' seer-eyes shine with the light of God's influence—ἀπορρόή—in the soul.“⁴⁰ Speziell in Verbindung mit der spätantiken Portraitkunst äußert sich L'Orange wie folgt: „In this soul-picture the eyes play the most important part—again in agreement with the literary portrait. Theosophists and saints gaze before them with eyes phosphorescent with inner life and light; divine σοφία and daemonic power radiate from them.“⁴¹

³⁹ Plotin, *Ennead* V, 3.17. Übs. R. Harder, *Plotins Schriften* V (1937) 91, §161, 162.

⁴⁰ H. P. L'Orange, *Apotheosis in Ancient Portraiture* (1947) 97.

⁴¹ Ebd.

In einem christlichen Amulett aus Herakleopolis Magna findet sich eine Anrufung um Genesung, wörtlich um $\phi\omega\varsigma$ und $\upsilon\gamma\epsilon\acute{\iota}\alpha$, in welcher Gott $\phi\omega\varsigma \acute{\epsilon}\kappa \phi\omega\tau\acute{o}\varsigma$ genannt wird⁴²:

„O Licht vom Licht, wahrhafter Gott, schenk mir, deinem Knechte, das Licht. Heiliger Serenus, tu einen Fußfall für mich, auf daß ich ganz gesunde“.

Das bedeutet, Gott selbst ist $\phi\omega\varsigma$ und der kranke Mensch wird durch Partizipieren in $\phi\omega\varsigma$ — $\phi\omega\tau\iota\sigma\mu\acute{o}\varsigma$ —geheilt. Deutlich ist es auch in Acta Thomae 93 formuliert:

„Der Apostel aber sprach: ‚Wenn wahrhaft und sicher der Herr in ihrer Seele [als Sonne] aufgegangen ist...‘.“⁴³

Hier ist die Erfüllung der Seele mit der aufgegangenen Gott-Sonne durchaus ähnlich der Schilderung bei Plotin beschrieben. Und Acta Thomae 95 fährt fort:

„Als es Abend geworden war und sie ins Haus eintrat, sprach er zu ihr: ‚Wo warst du?‘ Sie aber antwortete und sprach: ‚Beim Arzt‘. Er aber sprach: ‚Ist der Fremde ein Arzt?‘. Sie sprach: ‚Ja, er ist ein Seelenarzt. Denn die meisten Ärzte heilen die Körper, die der Auflösung verfallen, dieser aber die Seelen, die nicht zugrunde gehen‘.“⁴⁴

Christus medicus ist hier $\acute{\iota}\alpha\tau\rho\acute{o}\varsigma \psi\upsilon\chi\acute{\omega}\nu$. Der Arzt wendet sich ebenso der Seele zu wie der Erleuchter der $\acute{o}\phi\theta\alpha\lambda\mu\acute{o}\iota \tau\eta\varsigma \kappa\alpha\rho\delta\acute{\iota}\alpha\varsigma$ dies tut. In den Oden Salomos findet sich folgende Passage:

„Denn er ist meine Sonne, und seine Strahlen haben mich aufgerichtet, und sein Licht hat alle Finsternis vertrieben von meinem Antlitz. Ich habe durch ihn Augen erworben und seinen heiligen Tag gesehen“.⁴⁵

Die Gott-Sonne bewirkt, daß die Finsternis, das heißt die Blindheit, schwindet und der Mensch Augen erhält, die ihn befähigen, Gott zu sehen. Diese Sonnen-Metapher ist bereits im Alten Testament zu finden, wo der Prophet Maleachi sagt:

„Und aufgehen soll euch, die meinen Namen fürchten, die Sonne der Gerechtigkeit und Heilung durch ihre Flügel, ...“⁴⁶

⁴² Papyrus, Staatl. Mus. Berlin, P. gr. 954, Original verbrannt, 6. Jh.; Gebet des Silvanus. Übs. K. Preisendanz, Papyri Graecae Magicae II (1931) 197, P9.

⁴³ Acta Thomae 93. Übs. Schneemelcher, Apokryphen II, 339.

⁴⁴ Acta Thomae 95. Übs. Schneemelcher, Apokryphen II, 339.

⁴⁵ Oden Salomos 15, 2-3. Übs. aus dem Syrischen G. Diettrich, Die Oden Salomos (1911/1973) 54.

⁴⁶ Mal 4,2.

Der Begriff ἥλιος δικαιοσύνης wird von Clemens Alexandrinus aufgegriffen und auf Christus bezogen.⁴⁷ Ähnliches ist bei Gregor von Nyssa zu finden.⁴⁸ Bei Clemens wird das Licht Christi, der die Augen der Blinden sehend macht, mit dem der Sonne verglichen:

„Eile, Teiresias, komme zum Glauben! Du wirst sehend werden. Christus, durch den die Augen der Blinden wieder sehen, leuchtet auf, heller als die Sonne“.⁴⁹

Zusammenfassend ist festzustellen, daß die in der frühchristlichen Literatur synonyme Verwendung von βαπτισμός und φωτισμός, von Taufe und Erleuchtung, ihren Niederschlag in besonders klarer Weise in der Darstellung des Sarkophags von Saint-Victor gefunden hat. Die dort mit dem Thema der Heilung des Blindgeborenen verbundene Lichtsymbolik ist in der Auffassung des Motivs als Taufbild und Ausdruck des φωτισμός-Gedankens begründet. Das Motiv der Blindenheilung steht in der frühchristlichen Literatur oft als Symbol für die Illumination der ‚Augen der Seele‘, wobei die angeführten frühchristlichen Texte alle aus dem syrischen und ägyptischen Raum stammen und platonischen Ideen nahestehen. Die Heilung der ‚Seelenblindheit‘ ist gleichzeitig eine Initiation zur Gottschau. Christus, die Sonne der Gerechtigkeit, erleuchtet das geistige Auge des Menschen und befähigt ihn damit, ihn (Christus) zu sehen—eine Vorstellung, die in ähnlicher Form bei Plotin begegnet. Eben dies ist der Gedanke, den das Sarkophagrelief von Saint-Victor illustriert.

3. *Verwandte Stücke: Das Elfenbein-Diptychon im Domschatz von Mailand und das theodosianische Relieffragment in Dumbarton Oaks*

Auf einem Elfenbeindiptychon in Mailand⁵⁰, das Szenen aus dem Leben Christi zeigt, weist Christus einen Nimbus lediglich auf drei der zwölf Tafeln beider Hälften des Stückes auf. Zwei davon zeigen Christus auf einer Weltkugel thronend, dem Attribut des Kosmokrators. Das dritte aber ist eine Wunderszene, die Heilung zweier Blinder nach Mt 9, 27-31. Hier hat Christus ebenfalls einen Nimbus, und zwar im Gegensatz zu der anderen Heilungsszene des Dipty-

⁴⁷ Clemens Alexandrinus, Protreptikus XI, 88P.

⁴⁸ Gregor von Nyssa, Oratio VIII, 949 M.

⁴⁹ Clemens Alexandrinus, Protreptikus XII, 93 P.; Übs. D. O. Stählin, Des Clemens von Alexandria Mahnrede an die Heiden (1934) 195-196.

⁵⁰ Mailand, Domschatz; Volbach Nr. 119; Millenio Ambrosiano I, Abb. 142.

chons auf der direkt darunter befindlichen Tafel, die die Heilung des Gichtbrüchigen zeigt. Dort fehlt Christus dieses Attribut bezeichnenderweise. Haltung und Typ Christi sowie die Proportionen der Figuren sind auf der Tafel mit der Heilung zweier Blinden durchaus vergleichbar mit jenen auf dem Sarkophagfries, nur daß Christus hier nicht das Auge des Blinden berührt, sondern die Rechte im Redegestus in Richtung auf die Blinden erhoben hat. Das versprenzte Auftreten des Nimbus als Attribut Christi auf dem Diptychon könnte als zufällig gewertet werden, sein ausschließliches Erscheinen in der Darstellung von Christus als Kosmokrator und in der ‚illuminatio‘-Szene wird aber kaum unbeabsichtigt sein. E. Baldwin Smith vermutete bei seiner Klassifikation der Typen dieses Motivs in der frühchristlichen und byzantinischen Kunst einen syrischen Ursprung der Ikonographie der Tafel mit der Blindenheilung. Das Diptychon als Ganzes ist einer These Smiths zufolge, der hierfür ikonographische Gründe im Zusammenhang mit den anderen Tafeln des Elfenbeins geltend macht, in einer byzantinisch beeinflussten Werkstatt des ausgehenden fünften Jahrhunderts in der Provence entstanden. Dabei bringt der Autor die beiden Flügel ausdrücklich mit einer hypothetischen Werkstatt im Umkreis des Klosters von Saint-Victor in Marseille in Verbindung, einem Ausgangspunkt und Zentrum des byzantinischen Einflusses in der Provence.⁵¹ Die Tatsache, daß der so viel später in Saint-Victor entdeckte Sarkophag eine Reihe von gemeinsamen ikonographischen Details mit dem ins fünfte Jahrhundert datierten Diptychon⁵² in der Darstellung der Blindenheilung aufweist, mag als ein Argument für Smiths Zuweisung des Elfenbeins an eine Marseiller Werkstatt gewertet werden.

Das theodosianische Relieffragment in der Dumbarton Oaks Collection (Abb. 7) schließlich ist wohl doch als antik anzusehen. Das Stück zeigt im wesentlichen eine seitenvertauschte Version der Komposition des Sarkophags von Saint-Victor: Christus steht rechts in Tunika und Pallium und ist nimbiert, in der Linken hält er die Schriftrolle, die Rechte ist erhoben, der ausgestreckte Zeigefinger berührt das linke Auge des Blinden. Dieser, von fast gleicher Größe wie die Christusfigur, nähert sich von links in angedeuteter Proskynese mit vorgestreckten Armen, angetan mit einer kurzen, gegürteten Tunika und halbhohen Stiefeln. Er stützt sich auf einen Stock, welcher nur als geritzte Umrißlinie gegeben ist, gleich einem Wasserzei-

⁵¹ Smith, *Early Christian Iconography* 213f.

⁵² Vgl. Volbach Nr. 119.

chen. Rechts der Christusfigur erscheint ein jugendlicher Kopf im Hintergrund, ganz rechts eine Figur in Tunika und Pallium, welche ein Stabkreuz in der Linken hält und mit langem Bart und hoher Stirn unmißverständlich die Züge des Apostels Paulus zeigt. Alle Figuren, mit Ausnahme der letztgenannten, tragen kurzes, in die Stirn gekämmtes und rund geschnittenes Haar. Die Komposition, die Proportionen der Figuren, der Nimbus der Christusfigur und die Präsenz des Apostels erweisen das Relief als dem Marseiller Fries nahestehend. Die Ikonographie des Stückes erscheint nach der Auffindung des Sarkophags von Saint-Victor weniger isoliert als dies vorher der Fall war. Das Fragment könnte die einzig erhaltene originale Komposition aus einer Werkstatt des ausgehenden vierten Jahrhunderts in Konstantinopel vorstellen—in diesem Falle wäre es das Modell für die späteren byzantinisch beeinflussten Werkstätten in der Provence. Die Frage der Echtheit des Fragments ist auf jeden Fall im Licht des Frieses von Marseille neu zu stellen. Es erscheint nicht wahrscheinlich, daß ein Fälscher durch Vorbilder wie das Petrusfragment von Sinope in Berlin (Abb. 14)—bei welchem die entscheidende Figur, Christus, fehlt—und den nur stilistisch nahestehenden Sarkophag von Sarigüzel in Istanbul⁵³, zu einer Komposition gekommen ist, welche derjenigen des Sarkophags von Saint-Victor gleicht wie keine andere erhaltene. Diese Form der Darstellung des Motivs war zur Zeit des Erscheinens des Fragments in Dumbarton Oaks 1950 ohne bekannte Parallelen. Sie existierte aber tatsächlich in der Kunst des fünften Jahrhunderts, wie der Sarkophag von Saint-Victor belegt. Dieser war jedoch noch gar nicht bekannt, als das Fragment erschien. Die spätere Auffindung des Sarkophags und die ikonographischen Übereinstimmungen der beiden Szenen können demzufolge als eine Bestätigung von Kitzingers Zuweisung des Fragments an eine Werkstatt um 390 gewertet werden, welche der Autor vor allem aus stilistischen Gründen in Byzanz ansiedelt.

4. *Ikonographie und Typologie des Motivs ‚Christus-Helios‘ auf frühchristlichen Monumenten*

Das Bild des Sol Invictus Imperator der kaiserzeitlichen Kunst insbesondere auf Münzen und anderen Medien der staatlichen Propaganda hat H.P. L'Orange eingehend in seiner Beziehung zum spät-

⁵³ Vgl. G. Vikan/ S. Boyd, *Katalog Questions of authenticity* (1981) 16-21.

antiken Bild des Sol als Staatsgott römischer Kaiser behandelt.⁵⁴ Besonders der Konstantinsbogen als „das große Monument des staatlichen Sonnenkultes“⁵⁵ zeigt die Verwendung derselben Ikonographie für den Sonnengott wie für den Kaiser. Auch die Übertragung der ikonographischen Formel für den Sol-Kaiser auf Christus als Kosmokrator und in der *Traditio Legis* hat L'Orange deutlich gemacht.⁵⁶ Bei dieser Form der Aneignung solarer Attribute auf dem Umweg über die imperiale Ikonographie—also gewissermaßen sekundär—überwiegt der imperiale Charakter im Christusbild. Die Darstellungen des Sol-Kaisers und das numismatische Motiv des ‚Oriens Augusti‘, dessen Ikonographie Ernst Kantorowicz eingehend besprochen hat⁵⁷, sind die unmittelbaren Vorbilder für die Darstellungen von Christus als Kosmokrator und in der *Traditio Legis*. Christus erscheint hier, wie zum Beispiel in der zentralen Szene des Sarkophagfrieses von Saint-Victor, als göttlicher Weltenherrscher mit dem Sol-Gestus, wobei die imperiale Bedeutung des unmittelbaren Vorbildes die solare des ursprünglichen überdeckt hat. Das Bild des Sol-Kaisers und das von der Sol-Ikonographie abhängige *Adlocutio*-Motiv haben für die *Traditio Legis* als Quelle der frühchristlichen Ikonographie gedient und erklären die solaren Elemente.⁵⁸ Für den Christus-Sol der Heilungsszene auf dem Fries von Saint-Victor kann dies nicht als Vorbild in Frage kommen, weil die imperiale Bedeutung hier nicht im Vordergrund steht und auch die entscheidende Kennzeichnung des Sol-Herrschers, die erhobene große Rechte, fehlt. Stattdessen erscheint das Attribut des Nimbus zusammen mit einer Charakterisierung der Züge Christi, die nicht vom Bild des Sol-Imperators abzuleiten ist, sondern direkt vom Bild des jugendlichen hellenistischen Sonnengottes Helios. Die Übertragung der solaren Ikonographie hat also nicht mittelbar, wie bei der *Traditio Legis*, sondern unmittelbar stattgefunden. Welche aber sind die direkten Vorbilder für diese Darstellung? Wie kommt es zum Zitat des paganen Typus im Kontext eines christlichen Heilungswunders?

Das Bild des im Sonnenwagen auffahrenden Helios, wie es auf Prometheus-Sarkophagen und auf dem Konstantinsbogen erscheint,

⁵⁴ H. P. L'Orange, *Sol Invictus Imperator* 86-114.

⁵⁵ Ebd., 107.

⁵⁶ L'Orange, *Cosmic Kingship*, 168f. Vgl. neuerdings hierzu G. Hellemo, *Adventus Domini* (1989) 72-73.

⁵⁷ E. Kantorowicz, *Oriens Augusti*—*Lever du Roi*: DOP 17 (1963) 117-177.

⁵⁸ Vgl. F. Nikolasch, Zur Deutung der ‚*Dominus-legem-dat*‘-Szene: RömQSchr 64 (1969) 36.

wurde schon früher für Christus übernommen. Im Mausoleum der Julier im Vatikan erscheint auf einem wohl dem dritten Jahrhundert angehörenden Gewölbemosaik Christus-Helios im Sonnenwagen mit einem Nimbus und Lichtstrahlen, die in Form eines Kreuzes angeordnet sind, eine Weltkugel in der linken Hand, die rechte ist ausgestreckt. Der christliche Charakter ist durch die Begleitszenen, Jonas und Mystischer Fischer, gesichert, ebenso durch das Strahlenkreuz, das den Nimbus hinterfängt. Ein ähnliches, späteres Bild des Christus-Sol findet sich auf einem Fresko in der Katakomben des Petrus und Marcellinus in Rom, ebenfalls von Jonasszenen umgeben. Christus, die Sonne der Auferstehung, ist in diesen Bildern gemeint, wie Perler gezeigt hat.⁵⁹ Die Büste des Helios mit einer Strahlenkrone oder einem Scheibennimbus ist zweimal von christlichen Sarkophagen des späten dritten Jahrhunderts belegt. Der Jonas-Sarkophag im Lateran⁶⁰ zeigt die Sol-Büste mit Scheibennimbus über dem Schiff mit dem Meerwurf des Jonas. Auf dem Sarkophag von La Gayolle bei Marseille⁶¹ erscheint die Büste des jünglingshaften Sol mit einer Strahlenkrone zusammen mit dem Mystischen Fischer. Beide Motive waren schon im Mosaik der Juliergruft mit dem Bild des Christus-Helios verbunden. Die angeführten Beispiele von Darstellungen des Christus-Sol aus der Kunst des dritten und vierten Jahrhunderts zeigen keine ausgesprochene Verwandtschaft mit dem Christustyp der Wunderszene des Frieses von Saint-Victor und auch die Verbindung Christus-Sonne und Blindenheilung hat, trotz ihrer Begründung in der Theologie der christlichen Schriftsteller des hellenistischen Ostens, in der frühchristlichen Kunst keine Bildtradition und läßt sich auch nicht auf ein Vorbild in der römischen Kunst zurückführen.

Der Christustyp der Wunderszene, dessen Züge von Borraccino als syrisch-hellenistisch bezeichnet wurden⁶², kehrt auf späteren Elfenbeinen, die das gleiche Motiv zeigen, wieder, man vergleiche die Tafel der Maximianskathedra und einen Pyxisdeckel im Vatikan, Museo Sacro.⁶³ Ein besonders auffallendes Merkmal dieses Christustyps stellt die Haartracht dar: Die aus sehr bewegten Locken aufgebaute vordere Partie der Frisur umrahmt kranzartig das Gesicht, die

⁵⁹ O. Perler, Die Mosaiken der Juliergruft im Vatikan: Freiburger Universitätsreden 16 (1953) 16.

⁶⁰ WS, Taf. 9,3.

⁶¹ WS, Taf. 1,3.

⁶² P. Borraccino, I sarcofagi paleocristiani di Marsiglia (1973) 99f.

⁶³ Volbach Nr. 138.

Teilung der Haare in der Mitte mit nach beiden Seiten wirbelartig aufsteigenden, dann herablaufenden Locken ist dabei besonders charakteristisch. Im Gegensatz zu der Unterschiedlichkeit der Gesichtszüge weisen beide Christusfiguren des Sarkophags die nämliche Haartracht auf. Besonders ausgeprägt ist diese aber bei dem Christus der Wunderszene, welche durch die Darstellung im Halbprofil ein weiteres Charakteristikum dieses Typs zeigt: die glatt und summarisch behandelte Kalotte, die durch ihre Kappenhaftigkeit den Eindruck der bewegten Locken, die das Gesicht umgeben, noch verstärkt. Hält man Ausschau nach einem Vorbild für diesen Typus, so findet sich dieses unzweifelhaft im Bild des Helios in der Plastik des vierten Jahrhunderts v. Chr. sowie in dem des ihm angeglichenen Alexander.⁶⁴ Vergleicht man z. B. die Heliosbüste im Palazzo Lazzeroni in Rom⁶⁵ mit dem Christus der Wunderszene des Sarkophags, so ist die Ähnlichkeit nicht zu übersehen: Hier wie dort finden sich dieselben bewegten Locken, die in der Mitte geteilt sich aufbauen und seitlich herablaufend die weichen Züge des Gesichts umrahmen, die kappenhaft-glatte Behandlung der Kalotte stimmt ebenfalls überein. Man vergleiche hierzu auch den Helioskopf aus Baalbek⁶⁶ sowie die sehr verwandten Alexander-Helios-Köpfe in Chatsworth⁶⁷, Rom (Museo Capitolino)⁶⁸ und Boston (Museum of Fine Arts).⁶⁹ Denselben Typ zeigt der Kopf des Helios einer gallo-römischen Stele aus Lillebonne, dem antiken Juliobona (Abb. 8).⁷⁰ Das von einem Nimbus mit sieben Strahlen umgebene Haupt des Sonnengottes gleicht nicht nur in seinen weichen Zügen dem Christus der Heilungsszene des Sarkophags von Saint-Victor. Auch die prominenten Locken, die das Haupt umrahmen, finden sich hier wieder. Dieses gallo-römische Relief aus dem antiken Juliobona hat Louis Harmand mit dem palmyrenischen Sonnengott Malakbel identifiziert.⁷¹

⁶⁴ Vgl. H. P. L'Orange, *Apotheosis in Ancient Portraiture* (1947) 35ff. vgl. auch A. Hekler, *Griechischer Porträtkopf*: ÖJh 12 (1909) 202.

⁶⁵ L'Orange, *Apotheosis* Abb. 15.

⁶⁶ Th. Wiegand, *Baalbek—Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1898 bis 1905 II* (1923) 92, Abb. 133.

⁶⁷ A. Furtwängler, *Ancient Sculptures at Chatsworth House*: JHS 21 (1901) 212ff., Taf. IX. X.

⁶⁸ L'Orange, *Apotheosis*, Abb. 16.

⁶⁹ Ebd., Abb. 17.

⁷⁰ Rouen, Musée des Antiquités départementales. Espérandieu IV Nr. 3086.

⁷¹ L. Harmand, *Malakbel et Dionysos à Juliobona*, in: *Hommages à Marcel Renard II* (1969) 332-340. Diese Gottheit hatte auch in Rom einen Kult, wie ein Altar im Museo Capitolino, Sala dei culti orientali, zeigt.

Der festgestellte Ursprung des Christustyps des Sarkophags von Saint-Victor im Heliosbild des vierten Jahrhunderts v. Chr. untermauert die Bezugnahme auf den antiken Sonnengott auch typologisch und ist zugleich ein weiteres Indiz für die östlich-hellenistische Herkunft der Komposition. Dabei ist zu beachten, daß diese orientalischen Typen dem gallo-römischen Raum durchaus vertraut waren, wie das Relief von Lillebonne zeigt. Geklärt ist damit aber nicht, warum diese antike Formel gerade im Kontext einer Heilungsszene zitiert wird. In bildlichen Darstellungen der Antike scheint es hierfür keine Vorbilder zu geben. Was verbindet Sonnengott und Heilungswunder?

5. *Sonne und Auge in der Mythologie und im platonischen und frühchristlichen Schrifttum*

a. *Helios als Augenheiler in Mythos und Kult*

Die Assoziation von Sonne und Licht mit der Heilung von Krankheiten scheint durch die Identifikation des Sonnengottes Helios mit dem klassischen Heilgott Apollon gegeben. Der Heiler Paian war aber nur einer von vielen Aspekten des Gottes Apollon, genauso wie seine Gleichsetzung mit Helios nur die ‚solare‘ Facette dieser vielschichtigen Gottheit bedeutete. Das unterscheidet ihn grundsätzlich von Asklepios, dem eigentlichen Σωτήρ und Arzt. Pausanias berichtet in seiner Beschreibung Arkadiens von einem Heliosbildnis im Heiligtum der Großen Göttinnen in Megalopolis, welches den Beinamen Σωτήρ trägt.⁷² Es finden sich aber auch Belege, die Helios direkt in Verbindung mit Heilung bringen—und zwar der von Augenkrankheiten—und Anrufungen des Sonnengottes in solchen Fällen wahrscheinlich erscheinen lassen. In Euripides’ Hekabe beschwört der geblendete Polymestor den Sonnengott wie folgt:

„Heile mich Sonnengott, heile mich Blinden hier, welcher dich ruft mit bluttriefendem Augensterne: Gib mir das Licht wieder!“⁷³

Ἄκεσις bezeichnet hier ganz konkret Heilung von Krankheit, im Gegensatz zu Σωτήρ, Retter, einem viel weiter gefaßten Begriff. Die eindrucksvollste Beschreibung von Helios als Heiler von Blindheit in der Mythologie findet sich im Orionmythos, worauf schon Weinreich

⁷² Pausanias VIII (Arkadia) 31.7.

⁷³ Euripides, Hekabe 1067f. Übs. J. Minckwitz, Euripides IV (1855-91) 98.

hingewiesen hat.⁷⁴ Ein früher Apollodorus zugeschriebener Text gibt folgenden Bericht des hier interessierenden Teils der Geschichte:

„Allein Oenopion machte ihn [Orion] trunken, beraubte ihn, als er schlief seines Gesichtes, und warf ihn an das Ufer. Er kam hierauf nach Lemnus, in die Kupferschmiede des Hephaistos; aus dieser nahm er einen von den Gesellen hinweg, setzte ihn auf seine Schultern, und befahl ihm, ihn den Weg nach Sonnenaufgang zu führen. Kaum war er daselbst angekommen, so erlangte er durch einen Sonnenstrahl sein Gesicht wieder, und eilte nun, ohne Zeitverlust, zum Oenopion zurück.“⁷⁵

Zwei Elemente scheinen hier für die Wiedererlangung der Sehkraft wesentlich zu sein: Orion geht nach Osten, blickt der aufgehenden Sonne entgegen und wird geheilt durch einen Sonnenstrahl. Dieselbe Geschichte erzählt Lukian in *De Domo*, indem er ein Gemälde beschreibt:

„Neben diesem [Gemälde] sieht man ein anderes Stück. Der blinde Orion trägt den Cedalion, der ihm, auf seinen Schultern sitzend, den Weg zum Aufenthalt des Sonnengottes zeigt. Helios erscheint und stellt das Gesicht des Blinden wieder her. Vulkan sieht aus seiner Werkstatt zu Lemnos der Begebenheit zu.“⁷⁶

Servius gibt in seinem Aeneiskommentar die Geschichte ähnlich wieder. Orion wandert ebenfalls „contra orientem“ und wird durch das Licht der Sonnenstrahlen geheilt.⁷⁷ Als zusätzliche Motive kommen hier noch eine Wanderung durch das Meer gen Sonnenaufgang und eine vorherige Orakelbefragung hinzu, eine spätere Zutat, die, wie schon Weinreich bemerkt, häufiger Bestandteil von antiken Heilungswundern ist, aber nicht zum ursprünglichen Orionmythos gehört.⁷⁸ Die Version des Mythos bei Hesiod weist das ‚Oriens-Motiv‘

⁷⁴ Otto Weinreich, Helios, Augen heilend: Hessische Blätter für Volkskunde 8, Heft 3 (1908) 168-173.

⁷⁵ Apollodorus, *Bibliotheca*, 1.IV.3, 4. Übs. J. F. Beyer, *Apollodors mythische Bibliothek* (1802) 14. Diese Version der Geschichte geht auf Pherekydes zurück, vgl. dazu A. Yoshida, *Mythe d'Orion et de Cédalion*, in: *Hommages à M. Renard II* (1969) 829.

⁷⁶ Lukian, *De Domo* 28. Übs. C.M. Wieland, *Lukian III* (1974, Repr. d. Ausgabe v. 1813) 414.

⁷⁷ Servius Grammaticus, *In Vergili Carmina Commentaria*, Nr. 763: „Caecus itaque Orion cum consuleret quemadmodum oculos posset recipere, responsum est ei, posse lumina restituti, si per pelagus ita contra orientem pergeret, ut loca luminum radiis solis semper offeret“.

⁷⁸ Weinreich, Helios 170.

auf, beschreibt aber auch Helios (bzw. die Sonne) als persönlich heilend eingreifend.⁷⁹

Herodot bezieht die Heilung des wegen eines Vergehens mit Blindheit gestraften Sohns des Königs Sesostriis auf Helios, indem er den Geheilten dem Sonnengott in besonderer Weise danken läßt:

„Weihegeschenke hat er, als er das Augenleiden los war, viele geweiht, in alle angesehenen Heiligtümer, vor allem aber der Erwähnung wert sind die, die er im Heliosheiligtum aufstellte, sehenswürdige Stücke, zwei steinerne Spitzsäulen, jede aus einem einzigen Stein, hundert Ellen hoch jede und acht Ellen breit“.⁸⁰

Dieselbe Geschichte findet sich bei Diodor, der von „dem Gott in Heliopolis“ spricht, dem in Befolgung eines Orakels zwei Obeliskn geweiht werden.⁸¹ Plinius hat die Geschichte ebenfalls, reduziert sie aber auf die ihm wesentlichen Elemente: das Orakel, die Heilung und das Weihegeschenk an Sol, das den Sonnengott ebenso mit dem Orakel verbindet, wie es ihn als verantwortlich für die Heilung kennzeichnet.⁸² Die Geschichte legt den Schluß nahe, daß die Vorstellung von Helios als Augenheiler nicht nur ein mythologisches Motiv ist, sondern auch im Kult reflektiert war. Die Grundelemente Orakel, Heilung, Weihegeschenk sind dieselben wie im Asklepioskult, die geschilderte Praxis ist also vergleichbar. Sie war keineswegs auf den griechischen Helios beschränkt. Auch in Verbindung mit dem hellenistisch-ägyptischen Sarapis, als Sonnengott mit Helios identifiziert, sind ähnliche Geschichten bekannt. Diogenes Laertius erzählt Folgendes:

„Auch geht die Erzählung, er [Demetrius] habe nach Verlust des Augenlichtes in Alexandria dasselbe durch den Sarapis wiedererhalten, auf den er denn auch Preislieder gedichtet habe, die noch heute gesungen werden“.⁸³

Die Anrufung des Sonnengottes bei Augenleiden und Blindheit ist jedoch keineswegs spezifisch. Auch der Heilgott Asklepios wurde zum selben Zweck aufgesucht: In den Ἱάματα von Epidauros ist eine

⁷⁹ Hesiod, Fragment 17, wiedergegeben bei Pseudo-Eratosthenis, Catast. 32; vgl. auch Hyginus, Astron. II, 34.

⁸⁰ Herodot, II, 111. Übs. W. Marg, Herodot I (1973) 173.

⁸¹ Diodor, Bibliotheca historica I, 59.

⁸² Plinius, Historia naturalis 36, 74: „...eiusdem remanet et alius centum cubitorum quem post caecitatem visu reddito ex oraculo Soli sacravit.“

⁸³ Diogenes Laertius V, 76 (Demetrius). Übs. O. Apelt, Diogenes Laertius, Leben und Meinungen berühmter Philosophen I (1921) 249.

wesentlich größere Anzahl von wunderbaren Heilungen von Blindheit und Augenkrankheiten in der Inkubationspraxis beschrieben, als sich aus der Literatur für Helios belegen läßt.⁸⁴ Trotzdem hat die geschilderte Vorstellung auch in der Volksmedizin ihre Spuren hinterlassen. In der volkstümlichen Medikamentensammlung des Galliers Marcellus, Christ und Magister officiorum bei Theodosius I., findet sich dieses Rezept:

„Auch folgendes Heilmittel verhindert zweifellos Augenflüsse, falls man ihnen zuvorkommt, wenn auf ein unbeschriebenes Blatt Papyrus geschrieben worden ist: ‚Helios, der alles anschaut und alles anhört‘; dies muß mit einem Faden an den Hals des Kranken gehängt werden; aber auch beginnende und chronisch gewordene Trübsichtigkeit beseitigt es, wenn bei der Anfertigung und Entgegennahme des Amuletts von beiden Beteiligten Fasten gewahrt wird“.⁸⁵

Die dargelegte mythologische und kultisch-medizinische Verbindung von Sonnengott und Augenheilung in der Antike bietet für die nachgewiesene typologische Anlehnung der Christusfigur des Marseiller Sarkophags an den hellenistischen Helios eine in dem Motiv der Blindenheilung begründete Erklärung. Inwieweit dieser zunächst rein formal-typologisch betrachtete Zusammenhang auch in philosophischen und theologischen Konzepten, die auf die frühchristliche Ikonographie gewirkt haben, nachweisbar ist, soll im folgenden Abschnitt untersucht werden.

b. *Auge und Seele bei Platon und Clemens Alexandrinus*

Im Timaios erklärt Platon:

„Von den Werkzeugen aber fertigten sie [die Götter] zuerst die lichtspendenden Augen an ...“.⁸⁶

In Res publica führt Platon weiter aus:

„Wenn in den Augen Sehkraft ist und man seine Augen gebrauchen will, und wenn auch Farbe in ihnen ist, aber nicht noch ein Drittes eben zu diesem Zweck geschaffenes hinzukommt, weißt du, daß dann sein Gesicht nichts sehen wird und die Farben unsichtbar bleiben? Was

⁸⁴ R. Herzog, Die Wunderheilungen von Epidauros (1931) W4. W9. W18.

⁸⁵ Marcellus, De medicamentis liber, VIII, 58. Übs. J. Kollesch / D. Nickel, Marcellus über Heilmittel I (1968) 128 (CML V.I); vgl. auch Homer, Ilias XIV.344 für Helios als scharfsichtigen Gott.

⁸⁶ Platon, Timaios 45B : φωσφόρα ξυνετεκτίναντο ὄμματα. Übs. O. Apelt, Platons Dialoge (1919) 67-68.

meinst du nur damit? fragte er. Was du das Licht nennst, sprach ich. ... Wen von den Göttern am Himmel kannst du nun zum Herrn darüber machen, dessen Licht unser Gesicht am schönsten sehen macht und das Gesehene sichtbar werden läßt? Denselben, sagte er, wie du und die anderen. Denn nach dem Helios fragst du offenbar ... Das Gesicht ist nicht die Sonne, weder selbst, noch das in dem es liegt, was wir doch Auge nennen ... Aber das Sonnenhafteste, glaub ich, ist es unter den Sinneswerkzeugen ... Hat es nun nicht das Vermögen, welches es besitzt, von ihr verliehen erhalten als einen Zuschuß. ... Du weißt, sprach ich, daß die Augen, wenn man sie nicht mehr auf jene Gegenstände richtet, auf deren Farben das Tageslicht fällt sondern nur nächtlicher Schimmer, stumpf werden und fast blind erscheinen, als ob kein klares Gesicht in ihnen wäre ? ... Wenn aber auf die, welche die Sonne bescheint, glaub ich, sehen sie deutlich, und dann ist es offenbar in ganz denselben wieder da. ... So denke es dir dann auch bei der Seele: wenn sie sich auf das verlegt, was die Wahrheit und das Seiende bescheinen, dann denkt und erkennt sie es und scheint Geist zu besitzen, wenn aber auf das mit Dunkel Vermischte, das Werdende und Vergehende, so meint sie nur und wird stumpf, die Meinungen um und umkehrend und macht einen geistlosen Eindruck“.⁸⁷

Hier ist nun Helios zunächst als Ursprung des Lichts, welches „das Gesehene sichtbar werden läßt“ genannt. Außerdem scheint sein Licht aber auch die Augenfunktion selbst zu beeinflussen. Die Beschaffenheit des Auges wird mit dem der Sonne verglichen, wobei dies ausdrücklich nur als Analogie, als Modell, verstanden werden will. Die Fähigkeit zu sehen erlangt das Auge durch Partizipieren am Licht der Sonne. Platon vergleicht nun die Natur und Funktion des Auges mit jener der Seele, hierbei setzt er dieselbe Terminologie von Licht und Dunkel bildhaft für den Zustand der Seele ein. Philo greift die Sonnenmetapher auf, bezieht sie aber ganz explizit auf die „Sehkraft der Seele“:

„Denn die leiblichen Augen sind nur ein winziger Bruchteil von der Sehkraft der Seele; diese gleicht der Sonne und jene den Kerzen, die angezündet und ausgelöscht zu werden pflegen.“⁸⁸

Clemens Alexandrinus schließlich zeigt im *Protreptikus* eine Kombination von alttestamentlicher Metaphorik und platonischem Gedankengut:

⁸⁷ Platon, *Res publica*, VI, 507 d-e, 508 B3, 509 A1. Übs. W. Andreae, *Platons Staatsschriften II* (1925) 520f.

⁸⁸ Philo, *Quis rerum divinarum heres*, 89. Übs. L. Cohn / I. Heinemann, *Die Werke Philos von Alexandria* (1910-1938) V, 243f.

„Aber ‚das Gebot des Herrn ist fernhin leuchtend und gibt den Augen Licht‘ [Ps 18,9]. Nimm Christus hin, nimm die Fähigkeit zu sehen hin, nimm dein Licht hin. ... Denn wie sollte nicht der ersehnt sein, der den in Finsternis begrabenen Sinn licht gemacht hat und die ‚lichttragenden Augen‘ [Timaios 45B] der Seele geschärft hat? Denn wie, ‚wenn die Sonne nicht wäre, soweit es von den übrigen Gestirnen abhinge, alles Nacht wäre‘ [Heraklit Frgm. 31 Bywater], so würden wir uns, wenn wir das Wort nicht erkannt hätten und von ihm erleuchtet worden wären, in nichts von dem Mastgeflügel unterscheiden, indem wir wie dieses in der Finsternis ernährt und für das Sterben großgezogen würden. Laßt uns das Licht in uns aufnehmen, damit wir Gott in uns aufnehmen können! Laßt uns das Licht in uns aufnehmen und Jünger des Herrn werden! ... Die Unwissenheit und die hemmende Finsternis wollen wir gleich einem dichten Nebel von unseren Augen entfernen und den wahrhaft seienden Gott anschauen und zuerst dieses Wort ihm zum Preise entgegenrufen: ‚Sei begrüßt, o Licht!‘“.⁸⁹

Τὰ φωσφόρα τῆς ψυχῆς ἀποξύνας ὄμματα stimmt wörtlich überein mit der oben angeführten Timaiospassage, wird hier aber bezeichnenderweise auf die Augen der Seele bezogen und nicht zur Erläuterung der Funktion der körperlichen Augen gebraucht wie bei Platon. Der Ausruf χαῖρε φῶς ist in der frühchristlichen Liturgie geläufig und auf Christus bezogen.⁹⁰ Clemens nennt an dieser Stelle Christus ‚Sonne der Gerechtigkeit‘:

„Denn ‚die Sonne der Gerechtigkeit‘ [Mal. 4,2], die das Weltall durchleuchtet, durchwandelt in gleicher Weise auch die Menschheit, indem sie ihren Vater nachahmt, ‚der über alle Menschen seine Sonne aufgehen läßt‘ [Mt 5,45]“.⁹¹

Indem Clemens die Erleuchtung der Augen der Seele mit den Worten Platons beschreibt, stellt er die dem Gläubigen zuteil werdende Theophanie Christi—als Licht—wie eine Blindenheilung dar. Der Gruß χαῖρε φῶς gilt dabei Christus Sol Iustitiae: Christus-Helios steht für φωτισμός. Die gleiche Bedeutung hat der Christus der Wunderszene auf dem Sarkophagrelief in Saint-Victor. Daß diese im frühchristlichen Schrifttum verbreitete Auffassung nicht nur platonisches Gedankengut reflektiert, sondern auch Vergleiche mit dem mythischen Helios, zur Verdeutlichung, gezogen wurden, zeigt das folgende Beispiel.

⁸⁹ Clemens Alexandrinus, Protreptikus XI, 88 P. Übs. Stählin, Clemens 187-188.

⁹⁰ F. J. Dölger, Chaire Hieron Phos als antike Lichtbegrüßung bei Nikarchos und Jesus als Heiliges Licht bei Klemens von Alexandrien: AntChr 6.II (1940) 147-151.

⁹¹ Clemens Alexandrinus, Protreptikus XI, 88 P. Übs. Stählin, Clemens 188.

c. *Christus-Helios im Griechischen Physiologus*

In einem Text des Griechischen Physiologus, einer Erläuterung der frühchristlichen Vorstellung von der Erleuchtung der Augen der Seele anhand eines fabelhaften Naturphänomens, findet sich eine Verbindung des alten Sonnengottmythos mit dem Bild von Christus Sol Iustitiae:

„Es gibt ein Tier, welches Sonneneidechse heißt. Der Physiologus erzählt von ihr: wenn sie alt wird, wird sie an den Augen behindert und geblendet und vermag nicht, das Sonnenlicht zu sehen. Was tut sie nun, kraft ihrer schönen Eigenschaft? Sie sucht eine nach Osten zu gelegene Mauer und schlüpft in die Mauerspaltel hinein. Bei Aufgang der Sonne öffnen sich ihre Augen, indem sie scharf auf dieselbe blickt, und sie wird gesund. Auf diese Weise suche auch du, o Mensch, wenn du das Gewand des alten Menschen trägst und die Augen deines Geistes stumpf sind, die aufgehende Sonne der Gerechtigkeit, Christum, unsern Gott. Mit diesem Namen wird der Aufgang beim Propheten benannt, und er selbst wird die Augen deines Herzens öffnen und jede Finsternis von dir vertreiben.“⁹²

Die Heilung der Sonneneidechse greift Elemente aus dem alten Orionmythos auf. Die Passage τὸ τοῦ παλαιοῦ ἀνθρώπου ἔχεις ἔνδυμα nimmt Bezug auf Colosser 3,9:

„... nachdem ihr [doch] ausgezogen habt den alten Menschen mit seinem Treiben und angezogen den neuen, der da erneuert wird zur Erkenntnis [derselben] nach dem Bilde dessen, der ihn geschaffen hat,...“.⁹³

Das biologische Alter des Tieres wird also ebenso wie seine physische Blindheit zur Versinnbildlichung der Wandlung des alten sündenbeladenen zum neuen entsühnten Menschen und der Erleuchtung der Augen seiner Seele durch Christus Sol Iustitiae gebraucht. Οἱ ὀφθαλμοὶ τῆς καρδίας hat hier dieselbe Bedeutung wie τῆς ψυχῆς ὄμματα bei Clemens Alexandrinus. Und der Kyrios Christos wird mit dem Wort des Propheten Maleachi ἥλιος δικαιοσύνης genannt und mit Zacharias (6,12) als „Aufgang“, ἀνατολή, bezeichnet. Er wird damit zum Gegenbild des Helios der vorangestellten Fabel wie auch des alten Orionmythos. Im Physiologus Latinus, der dem Ende des vierten Jahrhunderts zugewiesen wird, schließt die Geschichte mit einem Zitat aus Joh 1,9:

⁹² Physiologus Graecus, Περὶ σαύρας ἡλιακῆς. Übs. von E. Peters (1898) 77f. In der Illustration des Physiologus von Smyrna zu dieser Passage ist die aufgehende Sonne personifiziert als Helios im Sonnenwagen dargestellt; vgl. O. Demus, Bemerkungen zum Physiologus von Smyrna: JbÖByz 25 (1976) 235ff; vgl. RDK IV, 933.

⁹³ Col 3, 9; s. auch Ephes 4, 22.

„... et lucem misericordiae suae ostendat tibi, qui illuminat omnem hominem in hunc mundum venientem.“

Hier ist also direkt auf *illuminatio*, φωτισμός, Bezug genommen.

Die Fabel von der Sonneneidechse, die der Physiologus erzählt und auslegt, kann zur Erklärung der Symbolik des Reliefs mit der Heilung des Blindgeborenen durch Christus auf dem Sarkophag in Saint-Victor herangezogen werden. Im Physiologus versinnbildlicht das Motiv des Augenheilers Ἥλιος ἀνατολῆς, wie es schon im Orionmythos begegnet, die Erleuchtung der Augen der Seele durch Christus, die Sonne der Gerechtigkeit. Genauso erscheint auf dem Relief mit der Heilung des Blindgeborenen Christus in der Gestalt des mythischen Augenheilers Helios mit dem Attribut des Nimbus und den Zügen des hellenistischen Sonnengottes. Christus-Helios ist hier als Sol Iustitiae zu interpretieren, wie der auffahrende Christus im Sonnenwagen des Gewölbemosaiks im Mausoleum der Julier. Bemerkenswert ist, daß die Ikonographie hier nicht primär auf Typen aus der Ikonographie der römischen Kunst zurückgreift, wie im Falle der Traditio-Komposition und des Helioswagens, sondern durch Attribut und Typik ein altes Motiv aus Kult und Mythos anklingen läßt, jenes des Helios als Augenheiler. Hier erscheint ein Motiv des antiken Mythos—das in der klassischen Kunst kein Topos gewesen zu sein scheint—als Reflex in der christlichen Kunst, um einen christlichen Gedanken zu illustrieren.

d. Der Begriff ‚Auge der Seele‘

Οἱ ὀφθαλμοὶ τῆς καρδίας ist hier generell mit ‚Augen der Seele‘ übersetzt worden. Dieser Begriff, der sowohl in den frühchristlichen und neuplatonischen Schriften als auch für die Bildsprache—Blindenheilung als Symbol für φωτισμός in der Kunst—wichtig ist, soll noch näher betrachtet werden.⁹⁴ Bei Ambrosius von Mailand erscheint der Ausdruck in Verbindung mit einer Interpretation der Heilung des Blindgeborenen am Teich Siloah.⁹⁵ In seiner Studie über ‚Homines Spirituales‘ in der Portraiturekunst der Spätantike stellt L’Orange fest: „As a seer means a prophet in Israel, so the ἀνα-

⁹⁴ Vgl. hierzu auch LCI I, 221; RDK I, 1243.

⁹⁵ Ambrosius, De Sacramentis III, 12: „Considera et tu oculos cordis tui. Videbas quae corporalia sunt corporalibus oculis, sed quae sacramentorum sunt cordis oculis adhuc videre non poteris“ (SC 25, 76); vgl. M. Salvatore, Note sull’iconografia del miracolo del cieco: VeteraChr 16 (1979) 77-85. Vgl. hierzu auch G. Hellemo, Adventus Domini (1989) 261-262.

βλέπων means the god-inspired man in Graeco-Roman art“.⁹⁶ Der Autor betont den neuplatonischen Charakter der Gottesvision einiger frühchristlicher Schriftsteller, zum Beispiel des Augustinus, und beschreibt dies so: „The inner visionary life is constantly described by such words as τὰ ὄμματα τῆς ψυχῆς, ἡ ἔνδον ὄψις ὄμμα διανοίας, oculus animae. The πνευματικός is a seer“.⁹⁷ Ganz deutlich macht den Unterschied zwischen der ‚seelischen‘ und der physischen Sehkraft Philo:

„Doch vermeine nicht, körperliche Augen könnten auf ihn stoßen—denn diese sehen bloß das Sinnliche; das Sinnliche aber ist ein Gemisch, bis zu oberst voll von Vergänglichkeit, das Göttliche aber ist ungemischt, ist unvergänglich—sondern was die göttliche Erscheinung aufnimmt, ist das Auge der Seele. Denn was überhaupt die leiblichen Augen erschauen, erfassen sie mittels mitwirkenden Lichtes, welches vom Gesehenen [Objekt] und Sehenden [Subjekt] verschieden ist; was aber die Seele erschaut, erfaßt sie allein durch sich ohne Mittätigkeit von etwas anderem. Denn selber ist sich Licht das Intelligible“.⁹⁸

Philo geht in seiner Unterscheidung der physischen Sinneswahrnehmung vom Gesicht der Seele noch weiter, indem er eine Metapher aus Exodus 20 aufgreift:

„Deshalb sagt auch die Schrift—obwohl die Stimme aller sterblichen Lebewesen durch das Gehör erkannt wird—, daß die Worte Gottes wie ein Licht gesehen wurden, wie es ja heißt ‚Das ganze Volk sah die Stimme‘ [Exod. 20,18], nicht also ‚es hörte‘, da die [damals] ergangene [Stimme] nicht eine Lufterscheinung war, [hervorgebracht] durch die Organe der Zunge und des Mundes, sondern ein strahlendes Aufleuchten der Tugend, einer Vernunftquelle gleich; ...“.⁹⁹

Die Worte Gottes werden gesehen, nicht gehört, weil sie nicht wie menschliche Worte erzeugt werden, sondern als Licht erscheinen und von der Seele wahrgenommen werden.

6. Die Collyrium-Metapher

a. Frühchristliche Quellen

Bei Augustinus begegnet eine ähnliche Metaphorik:

⁹⁶ L’Orange, Apotheosis, 98.

⁹⁷ Ebd., 99.

⁹⁸ Philo, De mutatione nominum, 3-5. Übs. Cohn, Philo VI, 108-109.

⁹⁹ Philo, De migratione Abrahami, 47. Übs. Cohn, Philo V, 165.

„Weil aber ,das Wort Fleisch geworden ist und unter uns gewohnt hat‘, hat er uns durch diese seine Geburt eine Salbe bereitet, damit die Augen unseres Herzens gereinigt würden und wir seine Hoheit sehen könnten durch seine Erniedrigung. Deshalb ist das Wort Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt; es hat unsere Augen geheilt.“¹⁰⁰

Die Heilung der Blindheit durch das Wort Christi wird mit der Metapher einer Augensalbe, *collyrium*, für die Augen des Herzens, *oculi cordis*, bildhaft gemacht. Was hier auffällt, ist der medizinische Zug der Metaphorik. Augustinus hat auch den Begriff des ‚Christus medicus‘ besonders oft gebraucht.¹⁰¹ ‚Collyrium‘ findet sich im selben Kontext auch bei Paulinus Nola¹⁰² und in Ruricius’ *Epistulae*.¹⁰³

Der Begriff ‚collyrium‘ (κολλύριον) bezeichnet Augenmedikamente im weiteren Sinne, speziell aber Augensalben. Für die Verwendung des Wortes im medizinischen Sinne in der antiken Literatur gibt Nielsen eine Reihe von Textstellen an.¹⁰⁴ Auch die Rezeptionsammlung des Marcellus Empiricus beinhaltet ein ganzes Kapitel über Zusammensetzung, Zubereitung und Anwendung der verschiedensten *collyria*, hier grundsätzlich Augensalben.¹⁰⁵ Die *collyria* bestanden aus verschiedenen zerstoßenen Grundsubstanzen, vor allem metallischer und pflanzlicher Herkunft, und wurden in getrocknetem Zustand, zu kleinen Stangen geformt, aufbewahrt. Zur Anwendung

¹⁰⁰ Augustinus, In Ioann. evang. tract. 2, 16: „Quia vero ‚Verbum caro factum est, et habitavit in nobis‘, ipsa nativitate collyrium fecit, unde tergerentur oculi cordis nostri, et possemus videre maiestatem eius per eius humilitatem. Ideo ‚factum est Verbum caro, et habitavit in nobis‘. Sanavit oculos nostros“ (CCL XXXVI. VIII, 19). Übs. Th. Specht, Augustinus IV, 30.

¹⁰¹ R. Arbesmann, The concept of ‚Christus Medicus‘ in St. Augustine: *Traditio* 10 (1954) 1-28. Hilarius v. Poitiers bezieht sich bei seinem Gebrauch des Begriffs „medicus“ ganz deutlich auf die Heilungswunder der Evangelien (Tractatus super Psalmos XIII,3: „Opus erat medico, qui una atque eadem auxilii sui ope universa curaret et tot ac varios in toto orbe languores non arte, non opere,— quia quando opus et ars singulis adhibita profuisset?—sed verbi potestate sanaret. Hunc requirit spiritus, hunc exspectat, ad cuius aduentum febris quiesceret, caecitas desineret, paralysis non esset, mors non occuparet“ (CSEL XXII, 81). Vgl. hierzu auch A. Rousselle, *Du sanctuaire au thaumaturge: La guérison en Gaule au IV. siècle: AnnEconSocCiv* 31 (1976) 1097.

¹⁰² Paulinus Nola, *Epistula* XLV,1: „... quasi collyrio declarationis infuso oculis mentis meae purius video ignorantiae nocte depulsa et caligine dubitationis abstersa“ (CSEL XXIX.I, 379).

¹⁰³ Ruricius, *Epist.* II. 17, 53: „Quam ob rem hic collyrio bonorum operum oculos cordis acuamus, ut illic Deum videre possimus, quia secundum evangelium beati mundo corde, quoniam [Deum] videbunt“ (CCL LXIV, 358).

¹⁰⁴ H. Nielsen, *Ancient Ophthalmological Agents* (1974) 9ff., s. auch dort für die etymologische Herleitung des Wortes.

¹⁰⁵ Marcellus, *De medicamentis liber*, VIII.

wurden sie in Flüssigkeit (Wasser, Öl) gelöst und in das Auge gebracht.¹⁰⁶ Die Verwendung des Begriffs ‚collyrium‘, bezogen auf die Illumination der Augen der Seele, in der patristischen Literatur als eine medizinisch anmutende Metapher ist nicht so erstaunlich, wenn man einerseits den gängigen Vergleich des Auges der Seele mit dem platonischen Modell des physischen Auges, andererseits die Volkstümlichkeit des Medikamentes bedenkt. Der Gebrauch von κολλούριον als Metapher ist auch in der Apokalypse zu finden:

„... und Augensalbe, deine Augen zu bestreichen, damit du sehend werdest.“¹⁰⁷

In seinem 34. Vortrag zum Johannes-Evangelium bezieht sich Augustinus auf Joh 8,12 Ἐγώ εἰμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου (vgl. Joh 9,5-6, wo dieselben Worte im Zusammenhang mit der Heilung des Blindgeborenen erscheinen). Augustinus schreibt hier:

„Denn der Herr erleuchtet die Blinden. Erleuchtet werden also auch wir jetzt, Brüder, indem wir die Salbe des Glaubens haben. Es ging nämlich voraus sein Speichel mit Erde, womit der Blindgeborene gesalbt werden sollte. Auch wir sind von Adam her blind geboren und bedürfen des Erleuchters.“¹⁰⁸

„Collyrium fidei“ bezeichnet die Mischung aus Erde und Speichel, die Christus auf die Augen des Blindgeborenen aufbringt. Die Benennung der in Joh 9 beschriebenen Mischung, die Christus dem Blinden appliziert, als „collyrium fidei“, ist insofern bemerkenswert, als hiermit nicht nur die Handlung selbst, sondern auch das Mittel, das Jesus anwendet, symbolhaften Charakter erhält. In der Kunst, vornehmlich auf stadtrömischen und Arleser Sarkophagreliefs des vierten Jahrhunderts—will man sie auf den johanneischen Text beziehen—wird dieser Moment des Heilungswunders meist dadurch angedeutet, daß Christus dem Blinden den ausgestreckten Mittel- und Zeigefinger der rechten Hand auf die Augen legt¹⁰⁹. Dieser Ge-

¹⁰⁶ Näheres dazu bei Nielsen, *Ophthalmological Agents*.

¹⁰⁷ Apk 3, 18: „... καὶ κολλούριον ἐγγρῖσαι τοὺς ὀφθαλμοπούς σου, ἵνα βλέπῃς.“ Jesus zeigt der Gemeinde von Laodicea, die sich für reich hält, daß sie arm, blind und bloß ist und der Augensalbe zum wahren Sehen bedarf. Hier ist gleichfalls von den Augen der Seele die Rede, ohne daß dies begrifflich gekennzeichnet wäre.

¹⁰⁸ August. In Ioann. ev. tract. 34.9: „... quia Dominus illuminat caecos. Illuminamur ergo modo, fratres, habentes collyrium fidei. Praecessit enim eius saliva cum terra, unde inungueretur qui caecus est natus. Et nos de Adam caeci nati sumus, et illo illuminante opus habemus“ (CCL XXVI, VIII 315). Übs. Specht, Augustinus II, 122.

¹⁰⁹ Vgl. WS, Taf. 212.2.

stus entspricht dem antiken Redegestus und später der *benedictio latina*.¹¹⁰ Er kann aber auch fehlen. In späteren Darstellungen, zum Beispiel Codex Egberti (Trier, MS 24, fol. 50), hat Christus oft nur die Hand im Gestus der *benedictio latina* gegen den Blinden erhoben, ohne ihn zu berühren. Auf dem Fries von Saint-Victor aber legt er dem Blinden den ausgestreckten Zeigefinger auf das Auge, ein Gestus, der vielmehr einer tatsächlichen Applikation entspricht als die zwei Finger des antiken Redegestus. Denselben Gestus zeigen auch das Relieffragment in der Dumbarton Oaks Collection (Abb. 7) und die Maximianskathedra, ein Pyxisdeckel im Museo Sacro (Vatikan) und ein Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna. Auch wenn hieraus nicht der Schluß gezogen werden kann, daß hier die Applikation eines „collyrium fidei“ im Sinne Augustins dargestellt ist, wird doch aus diesem Detail deutlich, daß in der Auslegung des Bildes mit der Heilung des Blindgeborenen durch Christus auch dem angewandten „Mittel“ Symbolcharakter zukommen kann.

Bei Cyprianus begegnet folgender Gebrauch der Collyrium-Metapher:

„... Und du, die du eine wohlhabende und reiche Matrone bist, salbe deine Augen nicht mit der Schminke des Teufels, sondern mit der Salbe Christi, damit du dazu gelangen kannst, Gott zu schauen, indem du dir durch deinen Wandel und deine Werke bei Gott Verdienste erwirbst.“¹¹¹

Cyprianus bezieht sich dabei auf Apk 3, 17-18. Hier geht es ausdrücklich um die Gottschau. Bei Cyprian ist aber nun das „collyrium Christi“ das Mittel dies zu erreichen. Gregor von Tours spricht viel später noch von der Augensalbung in folgendem Zusammenhang:

„... salbe deine tiefenden Augen und laß das Licht der apostolischen Verkündigung in deine Seele dringen!“¹¹²

„Lucem ... percipe“ läßt wiederum die Vorstellung von der Aufnahme des göttlichen $\phi\omega\varsigma$, wie sie bei Clemens und Plotin erschien, anklingen. Dieser Zustand wird durch „adhibe culiria oculis“ erreicht.

¹¹⁰ L'Orange, *Cosmic Kingship*, 184.

¹¹¹ Cyprianus, *De opere et eleemosynis*, 14: „...collyrio Christi...“ (CCL IIIA.II, 64). Übs. J. Baer, Cyprianus I (1976) 272.

¹¹² Gregor von Tours, *Historia Francorum* 6,40: „adhibe culiria oculis lippis et lucem praedicationis apostolicae percipe.“ W. Giesebrecht/R. Buchner, Gregor v. Tours II (1967) 72-73, Übs. ebd.

Der symbolhafte Gebrauch von Collyrium ist in den zitierten Schriften eng mit der Vorstellung der Erleuchtung, φωτισμός, verbunden. Aus welchen Ursprüngen diese medizinische Metapher Eingang in die frühchristlichen Schriften gefunden hat, soll im folgenden Abschnitt ergründet werden. Daß diese Vorstellung auch einen Niederschlag in bildlichen Darstellungen der Spätantike gehabt hat, wird dabei zu zeigen sein.

b. Augensalbung und Initiation

Wie bereits festgestellt, steht die Idee des φωτισμός, so wie sie in der frühchristlichen Literatur und Kunst im Bild der Erleuchtung der Augen der Seele versinnbildlicht ist, platonischen Vorstellungen nahe. Dies ließ sich an zahlreichen Textstellen belegen. Die Metapher der Augensalbung in diesem Kontext, die in frühchristlichen Schriften geläufig ist und vielleicht auch in den bildlichen Darstellungen anklingt, hat aber offenbar andere Wurzeln. Die medizinische Herkunft des Begriffs ist klar, es ist aber nach dem Grund und dem Weg der Übernahme in die religiöse Symbolik zu fragen. Zunächst einmal ist festzustellen, daß ihr Gebrauch keineswegs auf die christliche Symbolik beschränkt ist. In ägyptischen Offenbarungszaubern wird die Erscheinung des Gottes durch ein Ritual erreicht, dessen fester Bestandteil die Augensalbung ist. In einem Beispiel aus der von Hopfner zusammengestellten Sammlung ist zu lesen, daß die „Einholung des Geistes“ eine Anfrage an die Sonne darstellt. Ein Knabe steht auf einem Ziegelstein, gegen Sonnenaufgang gewandt. Er wird berührt mit dem „Ra-(Sonnen)finger“, der auf sein Haupt gesenkt wird. Vorher wird das Auge mit Salbe gefüllt. Dazu wird gesprochen:

„...bring mir das Licht, das rein ist!“¹¹³

Der Gott, der sich offenbaren soll, ist ein Sonnengott (Horus-Harpokrates, Apollo-Hor¹¹⁴). Eine Leuchterweissagung wird ebenfalls mit einer Augensalbung eingeleitet, mit einer Salbe, die den Namen „Stibium“ trägt.¹¹⁵ Eine weitere Lychnomantie zeigt die Grundelemente des Rituals, das zur Gottschau führen soll, besonders klar: Anzünden der Lampe, Sprechen der Formel und Salbung der Augen sind feste Bestandteile der Prozedur, die Erscheinung des Gottes findet über

¹¹³ Th. Hopfner, Griechisch-Ägyptische Offenbarungszauber II (1924) § 161.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd., § 215.

der Lampe statt, auf die der Blick zu richten ist. Die Salbe wird immer dann an die Augen gelegt, wenn die Lampe befragt wird, also bei jeder Erscheinung des Gottes.¹¹⁶

Die Augensalbung als Bestandteil von Initiationsriten¹¹⁷ ist auch auf bildlichen Darstellungen festgehalten worden. Auf dem Sarkophag des C. Sosius Julianus in der Kirche S. Vittore in Ravenna findet sich eine solche Szene (Abb. 9). Die Symbolik der Reliefs und Inschriften dieses heidnischen Sarkophags, der dem späten dritten oder dem vierten Jahrhundert zuzuweisen ist, hat Rudolf Egger eingehend erörtert.¹¹⁸ Auf der linken Seitenfläche des Sarkophags befindet sich ein Relief mit der Darstellung einer Augenbehandlung. Links ist eine auf einem Stuhl sitzende Figur zu sehen, deren rechte Hand auf dem Knie ruht, während sie mit der linken in eine Schachtel greift, die von einer zweiten Figur gehalten wird, der das Gesicht der sitzenden frontal zugekehrt ist. Die zweite Figur steht rechts, mit einem Mantel angetan, ihrerseits der sitzenden zugewandt. Die stehende Person hält nun in der linken Hand die Schachtel, die rechte hat sie erhoben zum Gesicht der sitzenden, wobei sie mit einem stäbchenähnlichen Instrument an deren linkem Auge manipuliert. Symmetrisch zu beiden Seiten der Szene hängen zwei Gegenstände, die bisher als überdimensionierte Schröpfköpfe angesehen wurden. Daß diese „Augenbehandlungsszene“ nicht eine tatsächliche medizinische Handlung wiedergibt, wie früher vermutet wurde¹¹⁹, hat Egger anhand seiner Interpretation der übrigen Reliefs und der Inschriften des Sarkophags deutlich gemacht. Das Relief zeigt nach Egger den mystischen Vorgang der Seelenerhebung und Gottschau, wie er im Isiskult geübt wurde.¹²⁰ Apuleius beschreibt eine vergleichbare Initiation:

„Zur Zeit der tiefsten Mitternacht sah ich die Sonne in ihrem hellsten Lichte leuchten; ich schaute die Unter- und Obergötter von Angesicht zu Angesicht und betete sie in der Nähe an.“¹²¹

¹¹⁶ Ebd., § 219.

¹¹⁷ Vgl. auch ebd. § 222. 239. 260.

¹¹⁸ R. Egger, Zwei oberitalienische Mystensarkophage: RM 4 (1951) 35-65.

¹¹⁹ P. Amaducci, Il sarcofago greco-romano rinvenuto presso la chiesa di S. Vittore in Ravenna: BdA 1 (1907, April) 1-9; H. Dütschke, Ravennatische Studien (1909); D. Balboni, Di una singolare scena graffita nella catacomba di Domitilla: RACrist 31 (1955) 258.

¹²⁰ Egger, Mystensarkophage 55. Vgl. M. Steinhart, Das Motiv des Auges in der Griechischen Bildkunst (1995) 37-38.

¹²¹ Apuleius, Metamorphosen XI, 23: „... nocte media vidi solem candido coruscantem lumine; deos inferos et deos superos accessi coram et adoravi de proximo“. Übs. M. G. Conrad, Der Goldene Esel (1906) 232-33.

Dargestellt auf dem Sarkophag ist der Beginn einer solchen Prozedur, die Augensalbung, die zum „wahren Sehen“ befähigen soll, womit natürlich auch hier das Sehen der Seele gemeint ist, die „Behandlung“ der körperlichen Augen ist symbolisch. Interessant ist nun der Gegenstand, den die stehende Figur hält und aus der die sitzende etwas zu entnehmen scheint. Egger bezweifelt die früher geäußerte Ansicht, daß es sich um eine Schachtel handle und vermutet ein Buch oder eine Schriftrolle. Daß es sich tatsächlich um eine Pyxis handelt, zeigt ein Vergleich mit einer ähnlichen Okulistszene auf einem Relief in Bar-le-Duc (Abb. 11)¹²², das eine solche Pyxis in einem vergleichbaren Kontext wiedergibt. Im Zusammenhang mit der Salbung des Auges durch ein anderes Mitglied der Kultgemeinschaft kann es sich bei dem Gegenstand nur um den Aufbewahrungsort der Augensalbe handeln, da die Pyxis ja offenbar beim Vorgang der Salbung zur Hand sein muß. Es wird also eine Collyrium-Pyxis sein oder aber ein Behälter, in welchem die collyria in Flüssigkeit gelöst werden. Die beiden symmetrisch aufgehängten Gegenstände zu Häupten der Figuren auf dem Relief in Ravenna sind von Egger trotz geäußerter Zweifel doch wieder als Schröpfköpfe bezeichnet worden.¹²³ Ihre Überdimensioniertheit und exponierte Position im Bildfeld lassen ihrer Interpretation einige Bedeutung zukommen. Als Emblem eines Arztes, als Hinweis auf den Ort der Behandlung, das Iatreion, wären Schröpfköpfe durchaus verständlich. Man vergleiche hier das Grabrelief des athenischen Arztes Jason¹²⁴, als dessen Signum ein überdimensionierter Schröpfkopf fungiert. Für einen Augenarzt gilt dies schon in viel geringerem Maße. Und da Egger gezeigt hat, daß es sich um eine mystische Einweihung, die in einem heiligen Bezirk zu vollziehen ist, handelt, ergeben Schröpfköpfe hier überhaupt keinen Sinn mehr. Außerdem spricht auch die Form gegen Schröpfköpfe, was auch Egger bemerkt hat. Tatsächlich ist die Basis—die nach unten zeigende Öffnung—weiter als der obere Teil. Bei einem funktionstüchtigen Schröpfkopf müßte die Öffnung der engere Teil sein, um die erwünschte Saugwirkung beim Erhitzen zu erzielen, wie zahlreiche antike und neuzeitliche Stücke und Darstellungen dieses Instrumentes es zeigen. Die Form eines so verbreiteten Gerätes sollte auch dem Bildhauer vertraut gewesen sein. Es handelt

¹²² Espérandieu VI Nr. 4665.

¹²³ Egger, *Mystensarkophag*, 56-57. So auch Steinhart, *Das Motiv des Auges* (1995) 38.

¹²⁴ London, British Museum; J. Scarborough, *Roman Medicine* (1969) Abb. 37.

sich um eine Darstellung aus einem ägyptischen Kult, dies legt auch die Herkunft der beiden Geräte aus dieser Sphäre nahe. Iamblichus vergleicht den Zustand, in den der Klang von Flöten, Zymbeln und Pauken versetzt, mit jenem, in dem sich die Mysten des Kybele-Kultes befinden.¹²⁵ Ein Kybele-Altar im Fitzwilliam-Museum in Cambridge¹²⁶ zeigt diese Instrumente auf einem Relief, wobei die Zymbeln eine ganz ähnliche Form wie die beiden Gegenstände auf dem Relief mit der Augensalbung aufweisen. Zymbeln würden im Kontext einer mystischen Handlung viel eher erklärbar sein, auch wenn es sich hier um eine Darstellung aus dem Isis- und nicht aus dem Kybele-Kult handelt. Doch bleibt die Identität der beiden Gegenstände letztlich unsicher. Festzuhalten ist, daß auf dem Relief in Ravenna die Darstellung einer paganen rituellen Collyriumapplikation vorliegt, die dem christlichen Gebrauch der Metapher ‚collyrium‘ bis zu einem gewissen Grade entspricht.

Ein Marmorfragment mit einem Graffito aus der Domitilla-Katakomben in Rom (Abb. 10), das wie der Sarkophag des Sosius Julianus dem vierten Jahrhundert angehört¹²⁷, zeigt eine sehr ähnliche Szene: links sitzt eine Person auf einem Stuhl mit hoher Lehne, frontal einer Figur rechts zugekehrt, in erhöhter Position, und bringt so ihr Gesicht trotz Sitzens auf dem Stuhl in Augenhöhe der rechts ihr gegenüberstehenden Figur. Von dieser, offensichtlich wesentlich größeren Figur, ist nur der Oberkörper erhalten. Sie ist der sitzenden Person zugewandt und hält mit der ausgestreckten rechten Hand deren Stirn, während sie mit der linken offenbar am linken Auge der anderen Figur manipuliert. Der Aufbau der Szene, mit der sitzenden und der stehenden Figur gleicht dem des Reliefs in Ravenna bis in das Detail der Erhöhung des Sitzes, um beide Köpfe auf die gleiche Ebene zu bringen, was für die Durchführung der Handlung essentiell zu sein scheint. Der Gestus entspricht mehr jenem auf dem Relief in Bar-le-Duc. Die Collyrium-Pyxis fehlt auf dem Graffito. Sie ist aber auch gar nicht notwendig, um die Szene für den antiken Betrachter verständlich zu machen. Augenscheinlich handelt es sich bei den

¹²⁵ Iamblichus, *De Mysteriis* III, 9.

¹²⁶ L. Budde / R. Nichols, *A Catalogue of the Greek and Roman Sculpture in the Fitzwilliam Museum Cambridge* (1964) 77, Nr. 125, Taf. 41; vgl. auch ein Fresko mit Kybele, Pompeji, Haus des tragischen Dichters. Dieterich gibt an, daß die Epiphanie des Gottes mit Schellengetön angezeigt wurde, wobei er sich auf den Moment vor der Enthüllung des Mithrasbildes bezieht, A. Dieterich, *Eine Mithrasliturgie* (1903) 85.

¹²⁷ Balboni, *Scena graffita* 253-259.

beiden Stücken aus Ravenna und Rom um einen etablierten ikonographischen Typus, der wiederzuerkennen war. Es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß das Graffito eine Okulistenszene von tatsächlich medizinischem Charakter zeigt, zumal sich keinerlei ärztliche Attribute finden. Außerdem legt die Ähnlichkeit mit dem Relief des Sarkophags des Sosius Julianus auch hier eine religiöse Interpretation nahe. Balboni brachte das Graffito mit dem Begriff des ‚Christus medicus‘ in Verbindung, schlug aber trotzdem eine medizinische Deutung vor.¹²⁸ Benoit dagegen sah hier die symbolische Verabreichung eines collyriums im Sinne der patristischen Literatur.¹²⁹ Zu bedenken ist allerdings, daß die Darstellung keinerlei definitiv christliche Züge aufweist, die Szene ist genauso gegeben wie auf dem paganen Sarkophag. Der Fundort, die Domitillakatakomben, spricht immerhin für einen christlichen Ursprung. Die Verbreitung der Collyrium-Metapher im frühchristlichen Schrifttum und die Ähnlichkeit der Vorstellungen von der Initiation zur Gottschau in den Mysterienkulten mit dem christlichen φωτισμός-Gedanken lassen eine Übernahme der heidnischen Ikonographie zum Ausdruck dieser Idee in der christlichen Kunst des vierten Jahrhunderts durchaus denkbar erscheinen. Ob es sich hierbei tatsächlich um den Moment der Salbung des Auges handelt, oder um eine vorbereitende Maßnahme, ob das Auge wirklich gesalbt wurde, oder nur eine rituelle Andeutung dessen stattfand, was in ägyptischen Kulturen praktiziert wurde, ist aus der knappen Darstellung nicht zu entnehmen. Auch ist die Identität der Dargestellten nicht zu klären, die Figuren sind zu summarisch gegeben, um hier Schlüsse zuzulassen. Immerhin fällt die beachtliche Größe der stehenden im Vergleich zur sitzenden Figur auf, ein Unterschied, welcher auf dem paganen Relief nicht so ausgeprägt ist. Da Christus auch in der zeitgenössischen Katakombenmalerei auf den Fresken, die die Heilung eines Blinden wiedergeben¹³⁰, noch keinen festen Typus aufweist, vielmehr den Figuren von Abraham oder Moses gleicht und nur durch seine Körpergröße gegenüber dem Blinden gekennzeichnet wird, könnte man auch hier auf dem Graffito in der größeren Figur, welche die Handlung vornimmt, Christus erkennen. Die Darstellung würde dann aber nicht Joh 9, den Bericht von der Heilung des Blindgeborenen, illustrieren, son-

¹²⁸ Ebd., 258-259.

¹²⁹ F. Benoit, Nouveau document d'époque chrétienne sur l'illumination: *Latomus* 16 (1957) 348-349.

¹³⁰ WK, Taf. 70,1. 68,3. 129,2.

dern als ein symbolisches Bild aufzufassen sein, etwa im Sinne Augustins: die Heilung der ‚oculi cordis‘ mit dem ‚collyrium Christi‘ (vgl. In Joh. Tract. 2,16). Ob aber auf dem Graffito tatsächlich Christus dargestellt ist, bleibt letztlich unsicher.

Festzuhalten ist, daß die rituelle Augensalbung in bildlichen Darstellungen des vierten Jahrhunderts bereits einen mehr oder weniger festen ikonographischen Typus aufwies. Die Verwendung dieser Bildformel in mutmaßlich christlichen Darstellungen ist dabei sicherlich als sekundär, als Übernahme von paganen Vorbildern aufzufassen.

c. Kultische und therapeutische Augenbehandlungen auf gallo-römischen Monumenten

Untersucht man die Haltung der paganen Kulte gegenüber der Medizin in Südgallien, so wird schnell deutlich, daß hier eine besonders enge Beziehung von Kult und medizinischer Praxis bestand. In der Provence war es aber nicht so sehr Asklepios, der von den Kranken um Hilfe angerufen wurde, wie in Rom oder im hellenistischen Osten. Hier, wie überhaupt im gallo-römischen Raum, erfüllten diese Aufgabe vielmehr die Lichtgottheiten, Apollo, identisch mit Helios, und Mithras, der selbst eine Gottheit des Morgenlichtes war, bevor er mit Sol identifiziert wurde. Darüberhinaus war medizinische Praxis, insbesondere die Behandlung von Augenleiden betreffend, oft mit den Heiligtümern dieser Götter assoziiert. Eine beachtliche Zahl von Augenstempeln ist in den Ruinen von Apollon- und Mithrasheiligtümern zutage gekommen, oft zusammen mit Kultobjekten. Die Augenstempel tragen im allgemeinen eine Inschrift, die den Namen des Arztes und die Bezeichnung des Collyriums in Spiegelschrift angibt. (Die Namen der Okulisten, *cognomina*, sind meist griechisch, in lateinischer Schrift wiedergegeben¹³¹). Diese Inschrift wird zur Kennzeichnung auf die geformten Collyria geprägt. Bei weitem die größte Anzahl von Augenstempeln ist im gallo-römischen Raum zutage gekommen.¹³² Einer dieser Augenstempel, gefunden 1923 nahe den Ruinen eines Mithraeums in Mandeure, trägt den Namen des Arztes L.F. Mercurialis und die Bezeichnungen zweier Collyria: „crocodes diamyses“, eine Safran enthaltende Augensalbe, und „Diasmyrnes“.¹³³ Zusätzlich finden sich zu beiden Seiten der Inschrift einge-

¹³¹ CIL XIII, 10021.

¹³² Nielsen, *Ophthalmological Agents* 95.

¹³³ E. Espérandieu, *Nouveaux cachets d'oculistés*: RA 26 (1927) 160; E. Thevenot, *Médecine et religion aux temps gallo-romains*: Latomus 9 (1950) 420.

ritz: eine Sonnenscheibe mit Strahlen links und eine Mondsichel, umgeben von sieben Sternen (Planetensymbolen), auf der rechten Seite. Die Symbole befinden sich exakt an einer Stelle, an der sonst Anleitungen zum Gebrauch der Collyria oder die Indikation zu erwarten wären. Die Sol- und Luna-Symbole finden sich regelmäßig in der Apsisdekoration der Mithraea, wo sie zu beiden Seiten des Mithras Tauroctonos erscheinen. Der Okulist Mercurialis vertraute also nicht nur auf die Wirksamkeit der Zusammensetzung seiner collyria, sondern rief auch den Beistand des Lichtgottes Mithras an, dessen Symbole er auf seinem Augenstempel eingravierte. Dabei mag nicht nur die Berufung des Arztes auf den Heilgott eine Rolle gespielt haben, sondern auch das tatsächliche Aufprägen seiner Symbole auf die Medikamente selbst. Diese erhielten möglicherweise dadurch amulettartigen Charakter, ihre Anwendung brachte den Kranken nicht nur in Kontakt mit den in ihnen enthaltenen Substanzen, sondern auch mit den Symbolen des Gottes, wodurch ihnen zusätzlich magische Wirkung zukam. Diese Praxis war offenbar kein Einzelfall in Gallien. Thevenot nennt acht Mithraea, in deren Überresten Augenstempel gefunden wurden, mehrfach zusammen mit mithraeischen Kultgegenständen.¹³⁴ In zwei Fällen fanden sich mit Augenstempeln auch Weihinschriften an Sol.¹³⁵ In Les Bolards kamen mit zwei Augenstempeln Augenvotive aus Blattbronze zutage.¹³⁶ Für den Kult des Apollon zählt Thevenot ebenfalls eine Reihe von Augenstempeln auf, die in den Ruinen der Kultstätten ans Licht kamen.¹³⁷ Wie Thevenot ausführt, scheint die Assoziation von Medizin und Kult besonders ausgeprägt auch in Bezug auf die Ärzte selbst gewesen zu sein. Die Funktionen von Priester und Arzt haben sich offenbar häufig in ein und derselben Person vereinigt. Thevenot nennt hier das Beispiel des C. Rufius Eutactus, der sich in Inschriften zugleich als Arzt und „pater patrum“ der mithraeischen Kultgemeinde

¹³⁴ Thevenot, *Médecine et religion* 422.

¹³⁵ Nérès-les-Bains / Allier, drei Augenstempel (Nr. 104. 156. 193), mit Inschriften CIL XIII, 1375. 11163; Grand, zwei Augenstempel (Nr. 41. 187) und Inschrift an Sol Invictus, CIL XIII, 5940, nach Thevenot, *Médecine et religion*.

¹³⁶ Thevenot, *Médecine et religion*, Stempel Nr. 22. 171.

¹³⁷ Insbesondere in Beaune (Stempel Nr. 18) und Entrains (Stempel Nr. 56. 177) wurden auch Kultbilder des Apollon gefunden. In Autun nennt eine Inschrift Apollon als Heil- und Quellengottheit (IG Ital., 2524), s. Thevenot, *Médecine et religion*. Für die Angleichung des Mithras an Apollon im gallo-römischen Raum und seine Funktion als Heilgott: s. E. Thevenot, *Le culte de Mithra chez les Eduens et leurs voisins: Annales de Bourgogne* 21 (1949) 252ff.

von Vieu zu erkennen gibt.¹³⁸ Daß es sich bei Rufius Eutactus um einen Okulisten gehandelt hat, ist nicht belegbar, aber immerhin deutet das Auffinden eines Apollonkopfes im selben Tempelbezirk und die Tatsache der vorstehend beschriebenen Assoziation der Augenstempel mit Mithras- und Apollon-Heiligtümern in diese Richtung. Die Mithras-Symbole auf dem Augenstempel von Mandeure und die Verbindung vieler aufgefundenen Augenstempel mit Apollon- und Mithras-Kultstätten implizieren, daß auch der medizinische Gebrauch von Collyria hier eine religiöse Komponente hatte—ob sie nun in der amuletthaften Kennzeichnung der Medikamente mit den Symbolen des Gottes oder in der Durchführung der Therapie durch einen Priesterarzt, oder einfach in der Kultstätte als Ort der Behandlung bestand. In der gallo-römischen Kunst des dritten und vierten Jahrhunderts finden sich mehr Beispiele für Darstellungen von Augenleiden und deren Behandlung als irgendwo sonst im Einflußbereich Roms.

Ein Relief des Pilasters von Malmaison (Abb. 11, Musée Barrois, Bar-le-Duc¹³⁹), aus den Ruinen einer gallo-römischen Siedlung bei Les Ronchers stammend, zeigt eine solche Szene. In einer Nische im oberen Teil des Pfeilers befindet sich eine zweifigurige Gruppe. Links steht ein Mann, bartlos mit lockigem Haupthaar, angetan mit einem kurzen Mantel. Er ist nach rechts gewandt zu der zweiten, weiblichen Figur. Diese steht ihm zugekehrt, mit einem langen Gewand bekleidet, das Haupt bis auf das Gesicht und den Haaransatz verhüllt. Der Mann hält mit seiner linken Hand die Stirn der Frau, wie um ihren Kopf in seiner Position zu fixieren, während er in seiner Rechten ein stabähnliches Instrument hält, mit dem er an ihrem linken, sichtbaren Auge manipuliert. Mit Ausnahme des „Instruments“ entspricht diese Haltung exakt derjenigen der stehenden Figur auf dem vorstehend beschriebenen Graffito in der Domitillakatakomba (Abb. 10). Die Frau des Pilasters in Bar-le-Duc hält, offenbar mit beiden Händen (nur die linke ist sichtbar), eine Schachtel oder Dose, die wiederum jener von der sitzenden Figur des Sarkophags des Sosius Julianus (Abb. 9) gehaltenen entspricht. Dort war sie als Pyxis angesprochen worden. Was für ein Vorgang ist nun auf dem Relief in Bar-le-Duc dargestellt? Dieses Stück zeigt die mit Abstand spezifischste Darstellung von allen drei besprochenen. In Frage

¹³⁸ CIL XIII, 2541. 2509; s. Thevenot, *Médecine et religion* 425.

¹³⁹ Espérandieu VI, Nr. 4665.

kommt sowohl eine Untersuchung als auch eine Behandlung des Auges. Die offensichtliche Ruhigstellung des Kopfes der Behandelten durch die linke Hand des Okulisten sowie das „Instrument“ in seiner Rechten lassen an einen chirurgischen Eingriff denken. Es könnte sich aber ebenso gut um eine Untersuchung oder vorbereitende Maßnahme handeln, bei der das Unterlid des Auges mit dem Stab heruntergezogen wird, um Einblick in oder Zugang zum Bindehautsack zu gewinnen. Dies erklärt jedoch nicht die Schachtel, die von der Frau schon bereitgehalten wird und ganz offensichtlich bei der dargestellten Prozedur zur Hand sein muß. Die Schachtel wird wiederum am ehesten Collyria enthalten, wie dies schon für das Relief des Sarkophags von S. Vittore angenommen wurde. Der stäbchenförmige Gegenstand, den der Mann in der Rechten hält, könnte dann ein Instrument vorstellen, das durch Herunterziehen des Unterlids eine Applikation des Collyriums (möglicherweise in Flüssigkeit gelöst in der Pyxis vorliegend) in den Bindehautsack ermöglichte, wobei der Okulist dann aber die linke Hand von der Stirn der Frau nehmen müßte. Wahrscheinlicher ist, daß der Gegenstand das Collyrium selbst ist—die stäbchenförmige Gestalt der Collyria ist durch die Form der Augenstempel belegt. Nielsen beschreibt eine Anwendung der Collyria, bei der die Stäbchen selbst in Flüssigkeit getaucht und unmittelbar auf das Auge aufgetragen wurden.¹⁴⁰ In diesem Falle würde die Pyxis die Flüssigkeit enthalten, die zur Applikation des Medikamentes bereitgehalten werden mußte. Eine andere Möglichkeit ist die Anwendung eines flüssigen Collyriums, das mittels eines Spatels oder Stäbchens aufgetragen wurde. In beiden Fällen wäre die Fixierung des Kopfes der Patientin sinnvoll. Flüssige Collyria wurden, wie Galen schreibt, in Pyxiden (zum Beispiel aus Kupfer) aufbewahrt.¹⁴¹ Dann wäre die Schachtel oder Pyxis der Aufbewahrungsort für das Collyrium liquidum. Daß Collyria in Gallien weitverbreitet und volkstümlich Verwendung fanden, zeigt das achte Kapitel in Marcellus Empiricus' „De medicamentis liber“, in welchem eine Vielzahl verschiedener Collyria beschrieben wird. Marcellus, Gallier und Christ, hat diese Sammlung volksmedizinischer Rezepte in theodosianischer Zeit verfaßt, wobei er aber sicherlich auch ältere Praktiken aufgenommen hat: Er beruft sich ausdrücklich auf Informatio-

¹⁴⁰ Nielsen, *Ophthalmological Agents* 103.

¹⁴¹ Galen, *De liquidis collyriis* 45, XII.

nen aus der ländlichen Bevölkerung Galliens.¹⁴² Bezüglich des Reliefs von Bar-le-Duc stellt sich nun die Frage, ob es um die Darstellung einer medizinischen Handlung geht, oder aber um die eines religiösen Aktes, bei dem das medizinische Element symbolischen Charakter hat. Über dem Bogen, der die Nische nach oben begrenzt, in welcher sich die beiden Figuren befinden, ist eine Inschrift angebracht: MOGOVNVS INVC... Das zweite Wort ist nicht vollständig erhalten und unklar. „Mogounus“ aber ist nicht der Name des Augenarztes, der die Behandlung vornimmt, wie Balboni vermutete¹⁴³, der den Pfeiler als „stele del medico Mogounus“ interpretierte. Mogounus ist ein Beiname des Apollon, wie durch Inschriften bezeugt ist, worauf schon Thevenot hinwies.¹⁴⁴ Steht nun Mogounus für Apollo, so sind möglicherweise die Buchstaben INVC... als INVICTVS zu rekonstruieren, da Apollo-Helios dem von ihm assimilierten Sol Invictus entspricht—wobei das fehlende I nicht überzubewerten ist, da solche Fehler auf Inschriften nicht selten sind. Dies ist aber reine Hypothese, ebenso könnte es sich um den Namen der Frau handeln, der Schriftzug ist exakt über der Figur angebracht. Gesichert ist indes der Bezug der Szene auf Apollo, wobei die männliche Figur unter der Inschrift entweder den Gott selbst oder einen Okulisten darstellt, der sich auf seinen göttlichen Patron beruft. Der Mann erscheint bartlos und mit lockigem Haar, weder Kleidung noch Typ noch die spezifische Handlung lassen aber auf ein Götterbild schließen, auch wenn man den relativ groben Stil des Reliefs in Rechnung stellt. Auf eine religiöse Handlung deutet nun nicht allein der Bezug auf Apollo. Auch die Verschleierung der Frau wäre bei einer therapeutischen Augenbehandlung nicht ohne weiteres verständlich. Zu einem religiösen Akt paßt die Verhüllung des Hinterhauptes dagegen viel eher, wie Egger zu dem Sarkophag von S. Vittore ausgeführt hat.¹⁴⁵ Die am ehesten wahrscheinliche Erklärung des Reliefs ist in der Tat die, daß es sich auch hier um eine Einweihungsszene, eine

¹⁴² Marcellus, *De medicamentis liber*, Prolog, 2: „...sed etiam ab agrestibus et plebeis remedia fortuita atque simplicia, quae experimentis probaverant, didici (CML V.I, 2).

¹⁴³ D. Balboni, *Scena graffita* 258.

¹⁴⁴ CIL XIII, 4668-5315 (Colmar); s. E. Thevenot, *Le monument de Mavilly*: *Latomus* 14 (1955) 98 mit Anm. 1. Die Inschrift CIL 5315: „Apollini Granno Mogouno...“ identifiziert Mogounus mit dem einheimischen Heilgott Apollo Grannus; vgl. hierzu auch Thevenot, *Le dieu-cavalier, Mithra et Apollon*: *NClío* 1/2 (1949/50) 628 mit Anm. 42.

¹⁴⁵ Egger, *Mystensarkophage* 53.

mystische Initiation handelt. Diese wird von einem Mitglied der Kultgemeinde, einem Priester (und Arzt?) an einer Frau vorgenommen. Der Priester beruft sich mit der Inschrift auf den Gott des Kultes: Apollo-Mogounus. Es handelt sich dabei um die Applikation einer mystischen Augensalbe, die den Eingeweihten zur Gottschau befähigen soll. Dieses „Theophanie-Motiv“ ist in allen drei bisher besprochenen Beispielen aus dem vierten Jahrhundert, dem Sarkophagrelief von S. Vittore in Ravenna, dem Graffito aus der Domitillakatakomben in Rom und dem Pilasterrelief in Bar-le-Duc so gleichartig gestaltet, daß man von einem festen ikonographischen Typus sprechen kann, der offenbar in Oberitalien, Gallien und Rom gleichermaßen bekannt war. Bei diesen Monumenten besteht kein Grund, einen Import anzunehmen. Der Mystensarkophag von S. Vittore konnte durch seine Inschriften mit dem Isiskult in Verbindung gebracht werden¹⁴⁶ und das Graffito wurde in der christlichen Umgebung der Domitillakatakomben gefunden. Der Gebrauch der Collyrium-Metapher bei den Kirchenvätern rechtfertigt hier außerdem die Interpretation als christliche Einweihungsszene, das heißt Applikation des symbolischen Collyrium fidei. Bei dem Relief des Pfeilers von Bar-le-Duc ist die Kultzuweisung an Apollon durch den Namen Mogounus gegeben. Die Darstellung spiegelt aber zweifellos eine übliche zeitgenössische Augenbehandlung wieder und dies entspricht der begrifflichen Übertragung des Terminus ‚Collyrium‘ aus der medizinischen Sphäre in die theologische. Die therapeutische Verabreichung von Collyria dürfte sich in der praktischen Durchführung kaum von der mystischen unterscheiden haben. Hier ist möglicherweise ein Priester dargestellt, der gleichzeitig Arzt—Okulist—war, jedenfalls ist die Handlung in einem heiligen Bezirk angesiedelt, wie durch das Apollon-Epitheton „Mogounus“ angedeutet. Ebenso erschienen auf dem Augenstempel von Mandeure die Namen der Drogen und des sie herstellenden Arztes gleichberechtigt mit den Symbolen des Mithras. Diese wurden für die Wirksamkeit des Präparates genauso wichtig genommen wie seine Zusammensetzung und verliehen, als Stempel auf die Medikamente aufgeprägt, diesen amuletthaften Charakter, einer Anrufung des Heilgottes gleichkommend. Der Arzt versichert sich, indem er seine Behandlung im Bezirk des Heilgottes vornimmt, dessen Beistandes. Trotzdem bleibt natürlich die Verabreichung eines Collyriums mit aufgeprägten Mithrassym-

¹⁴⁶ Ebd., 35-65.

boten eine medizinische Handlung—obschon mit religiösen und magischen Vorstellungen durchsetzt—einzig zum Zwecke einer erfolgreichen Therapie. Im Falle der mystischen Augensalbung ist das Ziel der Handlung demgegenüber kein medizinisches mehr, obwohl die Aktion dieselbe ist: Die Salbung selbst ist nur äußeres Zeichen, entlehnt aus der Medizin, um ein religiöses Geschehen für die Kultgemeinschaft und den Mysten bildhaft werden zu lassen. Ziel ist hier die Öffnung der Augen der Seele, und wie in den Schriften der Neuplatoniker das Bild des körperlichen Auges auf das Auge der Seele übertragen wird, so wird im Kult wie in der Kunst, die ihn reflektiert, die medizinische Aktion, die ursprünglich dem körperlichen Auge galt und als solche unverwechselbar und eindeutig für den antiken Betrachter war, übertragen auf das Auge der Seele, ohne an der Handlung selbst etwas zu verändern.

Eine weitere in diesem Zusammenhang aufschlußreiche Szene zeigt die Bildsäule von Mavilly (Musée de Beaune)¹⁴⁷ auf einem der Reliefs des unteren der zwei Blöcke, aus denen sie besteht (Abb. 12). Im Vordergrund befindet sich eine männliche, auf einem Stuhl sitzende Figur. Der Mann ist mit einer Tunika bekleidet, hat kurzes lockiges Haar und wendet den Blick der linken Hälfte des Bildfeldes zu. Mit beiden Händen hält er eine Schachtel vor der Brust. Auf seiner linken Schulter sitzt ein großer Vogel, der den Kopf nach rechts aus dem Bildfeld dreht. Der Vogel hat einen relativ schmalen Kopf und langen Schnabel, es handelt sich wohl um einen Raben.¹⁴⁸ Zu Füßen des Sitzenden liegt ein zu ihm aufblickender Hund. In der linken Hälfte des Bildfeldes steht eine weitere (männliche?) Figur, hinter der Sitzenden, von dieser überschritten. Auch die stehende Figur hat kurzes kappenartiges Haar und ist mit einer Tunika bekleidet. Das Gesicht ist frontal dem Betrachter zugewandt, wobei die Figur mit beiden Händen ihre Augen bedeckt, in der Weise, daß die Fingerspitzen der Handinnenseiten auf den Augen direkt unterhalb der Brauen liegen. Es handelt sich bei diesem Gestus offensichtlich weniger um ein Verdecken als um ein Berühren der Augen. E. Thevenot hat diese Szene interpretiert als das Bild eines Okulisten, der eine Pyxis mit Collyria in den Händen hält, und seines Patienten.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Espérandieu III, Nr. 2067.

¹⁴⁸ Daß es sich hier um einen Raben, nicht einen Adler oder Pfau (vgl. Espérandieu III, 168) handelt, wird auch im Vergleich mit dem Adler des Zeus auf einem weiteren Relief der Säule deutlich.

¹⁴⁹ Thevenot, Mavilly 75-99; so auch F. Jenkins, *The Role of the Dog in Romano-Gaulish Religion*: *Latomus* 16 (1957) 60-76.

Dieser würde dann durch seine Geste sowohl sein Leiden, als auch die Profession des Okulisten anzeigen. F. Benoit hat in diesem Relief eher eine Erleuchtungsszene im Sinne des Mystensarkophags von S. Vittore erkennen wollen.¹⁵⁰ Der Rabe, als Apollon geheiligtes Tier, versetzt nun die ganze Szene von der medizinischen in die religiöse Sphäre. Nichts an der Figur des Sitzenden deutet darauf hin, daß der Gott selbst hier dargestellt ist. Typus, Haltung und Gewand haben nichts mit Apollon-Kultbildern in der gallo-römischen Kunst gemein. Es handelt sich auch hier, wie auf dem Relief des Pilasters von Bar-le-Duc, sehr wahrscheinlich um einen Okulisten, der sich durch das Symbol des dem Gott heiligen Vogels dessen Beistandes versichert. Er handelt im Namen des Heilgottes, der Rabe hat hier dieselbe Funktion wie die Inschrift des Apollon-Epithetons „Mogounus“ über der zuvor besprochenen Darstellung. Auch auf dem Relief von Mavilly zeigt der Rabe nicht nur den Bezug der Handlung auf Apollon an, sondern kennzeichnet wohl auch den Ort des Geschehens als den heiligen Bezirk des Gottes. Der Hund zu Füßen der sitzenden Gestalt ist als Heilgehilfe aus dem Asklepieion von Epidauros von den ἰάματα bekannt¹⁵¹ und ist auch auf dem Relief von Mavilly mit Asklepios in Verbindung gebracht worden.¹⁵² Der Hund ist im gallo-römischen Raum aber auch als Begleittier von Apollo in seiner Funktion als Heilgott belegt.¹⁵³ Auch hier stellt sich die Frage, ob es sich um die Darstellung einer tatsächlichen therapeutischen Augenbehandlung innerhalb eines Heilkultes handelt, dessen Sphäre ja schon durch die Tiere angedeutet ist, oder ob ein religiöser Akt dargestellt ist, der die medizinische Handlung nur als Metapher benutzt. Der Gestus der stehenden Figur wäre durchaus als therapeutische Handlung zu erklären. Eine Inschrift aus dem Asklepieion auf der Tiberinsel, auf die auch Thevenot hingewiesen hat¹⁵⁴, beschreibt wie der Blinde Gaius das Gesicht wiedererlangt: Gaius vollführt mit allen fünf Fingern seiner Hand dieselbe Geste wie die stehende Figur auf dem Relief von Mavilly, er legt die Hand auf die Augen, nachdem er zuvor den Altar berührt hat. Hier wird also die Handlung eindeutig als im heiligen Bezirk stattfindend geschildert. Eine ähnliche Geste findet sich nun auch außerhalb des Heilkultes bezeugt in Marcellus'

¹⁵⁰ F. Benoit, *Ob lumen receptum*: Latomus 12 (1953) 77-84.

¹⁵¹ R. Herzog, *Die Wunderheilungen von Epidauros* (1931), W26.

¹⁵² Thevenot, Mavilly 93.

¹⁵³ Jenkins, *Role of the Dog* 65.

¹⁵⁴ IG XIV, 966, 1-4; s. Thevenot, Mavilly 91 mit Anm. 1.

„De medicamentis liber“. In Kapitel VIII ist folgender Therapievor-schlag aufgezeichnet:

„Es ist ein erprobtes Heilmittel gegen Trifäugigkeit, um niemals von ihr befallen zu werden, wenn man, ohne Unterbrechung oder ohne es zu vergessen, darauf achtet, daß man, so oft man badet, beide Hände, nachdem man mit beiden Händen Wasser an die Fußsohlen gebracht hat, sofort an die Augen führt und mit beiden Händen an deren Winkeln reibt; und dies muß man dreimal tun“.¹⁵⁵

Diese Behandlung von Trifäugigkeit hat nichts mit religiöser Medizin und Heilkult zu tun, sie hat aber ausgeprägt magischen Charakter. An die beschriebene Praktik erinnert auch die Haltung einer nackten männlichen Figur auf einer gallo-römischen Tonvase im Musée de Moulins.¹⁵⁶ Diese Figur legt die Zeigefinger beider Hände auf die inneren Augenwinkel. Sowohl diese Darstellung als auch die Figur auf dem Relief von Mavilly könnten also durchaus eine magisch-medizinische Praktik demonstrieren. In diesem Falle wäre aber die Collyriumpyxis überflüssig. Eine zweite Deutungsmöglichkeit wäre auch hier, die Darstellung als Initiationsszene, als Illumination aufzufassen. In Hopfner's Sammlung Griechisch-Ägyptischer Offenbarungszauber wird in der Lychnomantie in §222 beschrieben, daß bei der Lampenbefragung die Augen während der Rezitation der Formel, welche die Erscheinung des Gottes herbeiführen soll, geschlossen sind und mit Salbe gefüllt. Dabei werden sie auch mit der Hand bedeckt. Auch in der Lychnomantie in §260, wo ein Knabe als Medium fungiert, hat dieser die Augensalbe zu applizieren und vor der Göttererscheinung die Hand auf die Augen zu legen.¹⁵⁷ Neben den schon früher herausgestellten Elementen Augensalbung, Rezitation der Formel und Lampenentzündung scheint also auch das Geschlossenhalten der (gesalbten) Augen und das Bedecken mit der Hand regelmäßiger Bestandteil der Prozedur zu sein, welche die Erscheinung des Gottes über der Lampe herbeiführen soll. Die Geste der stehenden Figur auf dem Relief von Mavilly wäre auch hiermit

¹⁵⁵ Marcellus, De Medicamentis Liber, VIII. 31: „Expertum remedium ad lippitudinem, ne umquam temptetur, si quis observet sine intermissione aut oblivione, ut, quotiens laverit, deducta utrisque manibus ad pedes infimos aqua statim manus ambas ad oculos referat atque ad angulos eorum utraque manu perfricat; et hoc ter facere debitis“ (CML V.I, 122/123, Übs. Kollesch / Nickel ebd.)

¹⁵⁶ J. Déchelette, Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine II (1904) 96 Nr. 576. Hierzu auch F. Benoit, Ob lumen receptum 82, Abb.4.

¹⁵⁷ Hopfner, Offenbarungszauber.

erklärt und in diesem Falle wäre auch die Collyriumpyxis als Behältnis der mystischen Augensalbe verständlich. Die sitzende Figur wäre dann als Priester zu deuten, wobei bei einer solchen Interpretation die Übernahme entsprechender östlicher Kultelemente in den gallorömischen Apollonkult vorausgesetzt werden müßte—was bei der Popularität der Mithrasreligion und anderer hellenistischer Kulte und Synkretismen in Gallien im dritten und vierten Jahrhundert vertretbar erscheint.¹⁵⁸

Betrachtet man die übrigen sieben Reliefs der zwei Quader, aus denen die Säule besteht, so fällt auf, daß das hier interessierende Relief das einzige des ganzen Programms ist, welches nicht das Bild einer Gottheit zum Gegenstand hat. Die übrigen Reliefs zeigen Jupiter mit einem Adler, Neptun, der einen Delphin im Arm hält, Vulkan mit einer Zange und einer verschleierten weiblichen Figur (Venus?), Mars mit Schild, Lanze und Harnisch, einer widderköpfigen Schlange und einer weiblichen Figur (Minerva?), außerdem eine weibliche Gottheit mit Füllhorn, wohl Ceres, mit einem kleinen geflügelten Gott, sowie eine tanzende weibliche Figur in einer Tunika, zwei Schlangen in der linken Hand haltend, die rechte erhoben mit einem nicht identifizierbaren Gegenstand darin (Diana?, Mänade?) und schließlich eine männliche Figur mit erhobenem rechten Arm. Es ist grundsätzlich davon auszugehen, daß die jeweils übereinander befindlichen Reliefs der beiden Blöcke inhaltlich zusammenhängen. Wie die beiden Quader zusammenzufügen sind, ergibt sich zweifelsfrei aus den beiden Reliefs, welche Jupiter auf dem oberen und Neptun auf dem unteren Feld zeigen, da hier der Fuß Jupiters in das Relief des unteren Blocks hineinreicht und ebenso der Adler, zu Jupiter gehörig, aus Platzgründen auf dem unteren Feld über Neptun erscheint. Aufschlußreich ist diese Anordnung im Falle des Reliefs mit der Okulistenszene. Das Relief, welches sich hier unmittelbar darüber auf dem zweiten Block befindet (Abb. 13), zeigt eine jugendliche männliche Gestalt, frontal dem Betrachter zugewandt, den Kopf leicht nach rechts gedreht. Die Figur ist nur mit einem Mäntelchen bekleidet; unklar ist, ob sie geflügelt ist. Der linke Arm liegt dem Körper an, der rechte jedoch ist unverkennbar im Gestus des Sol erhoben. Die Figur entspricht in Gestik, Haltung, Typ und Gewandung ganz der Sol-Büste des östlichen Seitendurchgangs des Konstantinsbogens, nur die Strahlenkrone fehlt (oder ist nicht mehr er-

¹⁵⁸ Vgl. Thevenot, Mavilly 76; Benoit, *Ob lumen receptum* 83.

kennbar).¹⁵⁹ Thevenot interpretiert diese Figur mit Vorbehalt als Herkules, aufgrund eines Löwenkopfes, den er im linken Teil des Mäntelchens erkennt, sowie einer Keule, welche der Autor in der erhobenen Rechten des Gottes ausmacht.¹⁶⁰ Beide Beobachtungen Thevenots sind sehr unsicher, die Haltung der Keule wäre zudem ganz untypisch für Herkules. Der Typ der Figur entspricht dagegen viel eher Apollon, die Gebärde der rechten Hand ist unmißverständlich und gehört zu Sol. Die Geste des hellenistischen Sonnengottes ist so charakteristisch¹⁶¹, daß, auch wenn die Figur Herkules darstellte, die erhobene Rechte ein Zitat des Sol-Gestus bleiben würde. Ein Problem bei der Interpretation der Figur war stets die Frage, ob der Gott geflügelt ist, was weder für Apollo- Sol noch für Herkules ohne weiteres erklärbar wäre. Cumont gibt an, daß Helios im spätantiken Sonnenkult auch als Seelenbegleiter, Helios Anagogus, fungierte.¹⁶² Attribut des klassischen Seelengeleiters wiederum, des Hermes Psychopompos, sind Flügel. Daß dieses Attribut auch dem persischen Sonnengott Mithras in seiner Funktion als Seelenbegleiter zukam, dem Mithras Psychopompos, zeigt Cumont an anderer Stelle¹⁶³. Ein ähnlicher Synkretismus kann nun auch bei der Gestalt mit dem Sol-Gestus auf dem Relief vorliegen. Eine Identifizierung der Figur als Helios Anagogus würde allerdings das ganze Monument in die Sphäre der Sepulkralkunst versetzen. Da aber aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der betreffenden Partie des Reliefs keine sichere Aussage darüber gemacht werden kann, ob die Gestalt überhaupt geflügelt ist, wird hier diesbezüglich auf weitere Mutmaßungen verzichtet. Das zweifelsfreie Attribut des Gottes bleibt der Sol-Gestus. Bringt man nun dieses Relief mit der unmittelbar darunter befindlichen Okulistenszene in Verbindung, so erklären sich beide Darstellungen gegenseitig: Der Okulist (und Priester?), ausgewiesen durch die Collyriumpyxis und die Geste des Patienten, ist mit dem Heil-

¹⁵⁹ H. P. L'Orange, *Der Spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens* (1939) Taf. 33c, d; Typ und Mäntelchen sind auch sehr ähnlich dem Apollonrelief im Rheinischen Landesmuseum Trier (s. Espérandieu X, Nr. 7586). Der Gott hält hier einen Krug, aus dem Flüssigkeit rinnt, in der gesenkten Rechten, ein Bündel belaubter Zweige in der Linken. Laut Katalog Trier handelt es sich um eine Darstellung des einheimischen Heilgottes Apollo Grannus: Katalog Römische Steindenkmäler I (1988) 6, Kat. Nr. 9, Taf. 3.

¹⁶⁰ Thevenot, Mavilly 86.

¹⁶¹ Vgl. L'Orange, *Cosmic Kingship* 147-153.

¹⁶² F. Cumont, *Lux Perpetua* (1949) 301.

¹⁶³ F. Cumont, *Mystères de Mithra* (1913) 146 mit Anm. 2.

gehilfen Hund und dem Vogel Apollons, dem Raben, dargestellt, auf dem Relief darüber erscheint sein Patron, Apollon, und da die Figur durch ihren Gestus die solare Facette der Gottheit betont, handelt es sich um Helios, der ja, wie oben ausgeführt, ein besonderes Verhältnis zum Augenkranken hat. Der Augenkranke (Unerleuchtete?) auf dem unteren Relief erlangt über einen Mittler—den Okulisten, der durch das Symbol des Gottes, den Raben, legitimiert ist—Hilfe von Helios selbst, der auf dem Relief darüber erscheint. Das alte mythische Motiv vom Sonnengott als Augenheiler ist hier reflektiert. Sollte die Gestalt tatsächlich etwas in der rechten Hand gehalten haben, so kann es sich nur um eine Fackel gehandelt haben, die den Sonnenaufgang versinnbildlicht, womit auch hier das Orion-Motiv anklänge.¹⁶⁴ Dies spricht nun eher für eine Interpretation der Szene als Augenbehandlung im Rahmen eines Heilkultes, als für eine Initiationsszene, bei der auch der Hund als Heilgehilfe schwer zu erklären wäre. Daß Augenleiden und Blindheit in der gallo-römischen Kunst durch einen Gestus des Hindeutens auf die Augen angezeigt wurde, zeigt das Ödipus-Relief des Iphigenienpfeilers von Neumagen, auf welchem der blinde Ödipus mit Zeige- und Mittelfinger seiner rechten Hand auf seine leeren Augenhöhlen weist.¹⁶⁵ Die vorgeschlagene Erklärung des Reliefs von Mavilly will jedoch nicht ausschließen, daß es vielleicht doch um eine symbolische Handlung—im Kontext eines Initiationsritus, wie oben beschrieben—geht, welche ja, wie schon zum Sarkophag von S. Vittore ausgeführt, äußerlich von einer therapeutischen Behandlung oft kaum zu unterscheiden ist.

Die beschriebenen paganen Okulistenszenen sind nicht in einen direkten motivgeschichtlichen Zusammenhang mit der Darstellung der Blindenheilung durch Christus auf dem Marseiller Sarkophag zu bringen. Diese Reliefs belegen jedoch die Existenz einer Tradition der bildlichen Wiedergabe sowohl therapeutischer Augenbehandlungen als auch äußerlich gleichgestalteter kultischer Praktiken im Zusammenhang mit Initiationen in vorchristlichen Kultgemeinschaften des nordmediterranen Raumes. Dabei ist die Art und Weise der bildlichen Darstellung jener der christlichen Stücke, deren Charakter als Taufbilder sie gleichfalls zu Initiationsszenen macht, durchaus vergleichbar. Zudem ist, bedenkt man die provençalische Herkunft

¹⁶⁴ Vgl. Relieffragment Espérandieu I, Nr. 343, Helios aus dem Meer aufsteigend, 1. Jh. n. Chr., Vienne.

¹⁶⁵ Espérandieu VI, Nr. 5140 und Katalog Römische Steindenkmäler, Nr. 9938, frühantoninisch.

des Sarkophags mit der φωτισμός-Symbolik, die Tatsache, daß die angeführten Stücke ebenfalls aus dem gallischen Raum stammen, immerhin bemerkenswert.

7. Die Theophanie Christi auf dem Sarkophag von Saint-Victor

a. Das Lampenrelief

Ausgehend von der Stuckskulpturendekoration des Tempietto Longobardo in Cividale, hat L'Orange eine ikonographische Funktion des Lichts in spätantiken und mittelalterlichen Sakralbauten beschrieben.¹⁶⁶ In Cividale finden sich an der Westwand sechs Heiligenfiguren in Stuck, zu je dreien auf beiden Seiten eines zentralen Fensters, das von zwei mit einem Bogen überwölbten Säulen gerahmt wird. Die beiden inneren Figuren sind dem Fenster mit einer Gebärde der Adoration zugewandt, die übrigen sind στεφανοφόροι, auch sie setzen eine Person voraus, an die sich die Präsentation richtet¹⁶⁷: Es ist das von dem Fenster ausgehende Licht, das Licht ist Christus.¹⁶⁸ Christus als Licht begegnet in Joh 1,9:

ἦν τὸ φῶς τὸ ἀληθινόν, ὃ φωτίζει πάντα ἄνθρωπον.

Im Licht des Tages, das durch das Fenster einfällt, wird Christus akklamiert. Auf einem Tamburmosaik im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna (um 450), welches L'Orange gleichfalls anführt, erscheinen Petrus und Paulus akklamierend zu beiden Seiten eines Fensters¹⁶⁹. Auf drei weiteren Mosaiken des Mausoleums steht ebenfalls die von Aposteln akklamierte Epiphanie Christi im einfallenden Licht eines Fensters im Mittelpunkt.¹⁷⁰ Das ravennatische Mosaik macht die ungewöhnliche Präsenz beider Apostel in der Szene mit der Heilung des Blindgeborenen auf dem Sarkophag von Saint-Victor verständlich: Petrus und Paulus sind hier nicht nur Zeugen des Wunders, sie wohnen einer Epiphanie Christi—als Licht—bei. Christus-Φῶς öffnet die Augen des Blindgeborenen—φωτισμός. Die Ikonographie des Lichts und die Rolle der Apostel entsprechen hier

¹⁶⁶ H. P. L'Orange, *Lux Aeterna*: RendPontAcc 47 (1974-75) 191-202.

¹⁶⁷ H. P. L'Orange / H. Torp, *Il tempietto longobardo di Cividale*: Inst. Rom. Norvegiae, Acta VII.3 (1979) 115ff.

¹⁶⁸ L'Orange, *Lux Aeterna* 192 Abb. 1.

¹⁶⁹ F. W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna* (1958) Abb. 13

¹⁷⁰ L'Orange, *Lux Aeterna* Abb. 2-4. 12.

ganz jener auf dem ravennatischen Mosaik, das dem Sarkophag auch zeitlich nahesteht. L'Orange weist auch auf die platonischen Wurzeln dieser Symbolik hin.¹⁷¹ Auf allen vier Mosaiken im Mausoleum der Galla Placidia findet sich unterhalb des Fensters ein Wasserbecken bzw. eine Quelle, oberhalb erscheint jedesmal der Kopf einer senkrecht herabkommenden Taube—ein ikonographisches Ensemble, welches, wie L'Orange betont, mit der Taufe Christi im Jordan assoziiert ist.¹⁷² Eine Taufsymbolik hat auch das Sarkophagrelief, sowohl bezüglich der Textvorlage als auch ikonographisch: die Heilung des Blindgeborenen als Taufwunder und die Epiphanie Christi als Licht.

Im Kontext der Lichtsymbolik der Szene mit der Heilung des Blindgeborenen auf dem Fries der Frontseite des Sarkophags von Saint-Victor gewinnt die Interpretation des Reliefs mit der ungewöhnlichen Darstellung einer Lampe auf der rechten Seitenfläche (Abb. 6) an Bedeutung—besonders, wenn man bedenkt, daß dieses Relief der Wunderszene unmittelbar benachbart ist. Was zunächst auffällt, ist die Überdimensioniertheit der Lampe im Vergleich zu der angedeuteten Architektur. Sie ist also wohl das wichtigste Detail, der eigentliche Gegenstand der Darstellung. Die Architektur selbst ist unklar¹⁷³, die beiden Säulen mit den Vorhängen ergeben keinen vollständigen Portikus, die beiden Vögel sind disproportional groß. Außerdem scheint der Portikus auf einem Podest erhöht zu stehen. Die einfache Inzisur des Sarkophagdeckels darüber deutet einen Giebel an, dessen Größenverhältnis dem Podest entspricht auf dem die beiden Säulen stehen, nicht aber diesen selbst. Es handelt sich offenbar, wie schon erwähnt, um einen Baldachin oder ein Ziborium auf einem Sockel innerhalb einer größeren Architektur, die durch die umrahmende Inzisur der Schmalseite des Sarkophags und die giebelartige des Deckels angedeutet ist. Eine ganz ähnliche ziboriumhafte Struktur ist an mehreren Stellen innerhalb der Palastarchitekturen, die auf den Mosaiken von Hagios Georgios in Thessaloniki wiedergegeben sind, erhalten¹⁷⁴. Die Mosaiken werden allgemein in das letzte Viertel des vierten Jahrhunderts datiert und geben eine Vielzahl von

¹⁷¹ Ebd., 201-202.

¹⁷² Ebd., 197-198.

¹⁷³ Drocourt-Dubreuil, Saint-Victor 86, vermutet „l'entrée d' un temple“. Dies würde den Darstellungen auf den Mosaiken von S. Maria Maggiore (s.o.) entsprechen. Vgl. auch Exod 27, 20-21: die Leuchte vor dem Vorhang des Zeugnisses.

¹⁷⁴ W. F. Volbach, Frühchristliche Kunst (1958) Abb. 124. 125.

Elementen der zeitgenössischen Palastarchitektur wieder. Hier scheinen an verschiedenen Stellen auch hängende Lampen innerhalb der Ziborien dargestellt gewesen zu sein, aufgrund der Beschädigung dieser Teile der Mosaiken läßt sich aber Genaueres über die Gestalt und Anbringung dieser Lampen nicht sagen. Ein ähnlicher Portikus, jedoch mit einem Kreuz anstelle der Lampe zwischen zurückgezogenen Vorhängen, findet sich auf einem Sarkophagfries des frühen sechsten Jahrhunderts in S. Apollinare in Classe, Ravenna.¹⁷⁵ Das Elfenbeindiptychon im Mailänder Dom, zu Beginn besprochen, zeigt auf der zentralen Tafel derjenigen Hälfte, die auch die Heilung der zwei Blinden wiedergibt, ebenfalls zwei Säulen mit Vorhängen als Rahmung hier eines Gemmenkreuzes auf dem Berg Zion. Dieses Diptychon hat, wie bereits festgestellt, auch andere ikonographische Details gemeinsam mit dem Sarkophagfries von Marseille. Das Mosaik des Taufbeckens von Kelibia (Nordafrika)¹⁷⁶ zeigt ein Kreuz unter einem ziboriumartigen Bogen, flankiert von zwei Vögeln, die wiederum von zwei Kerzen oder Fackeln eingefasst werden. Besonders beachtenswert ist dabei, daß Kreuz, Ziborium, Vogel und Licht hier in der musivischen Dekoration eines Taufbeckens auftreten, die Verbindung von Christus (Kreuz) und Licht mit der Taufe also den φωτισμός-Gedanken versinnbildlicht. Es stellt sich die Frage, ob dem Kreuz als Symbol für Christus die Bedeutung der Lampe auf dem Relief in Marseille entspricht. Wie L'Orange betont, manifestiert sich Christus nicht nur im Licht der Sonne, sondern auch im Bild einer Lampe oder Kerze.¹⁷⁷ In diesem Sinne ist auch die Bedeutung der Lampe auf dem Sarkophagrelief als Christus-Licht verständlich. Bei Chromatius findet sich folgende Stelle:

„Huiusmodi ergo lucerna, id est incarnatio Christi... sed in cruce, velut in candelabro, constituta, omnem Ecclesiae domum illuminat. Secundum mysterium itaque incarnationis, lucerna est; secundum gloriam vero Divinitatis, Sol Iustitiae est.“¹⁷⁸

¹⁷⁵ CSR II, Abb. 31b.

¹⁷⁶ P. A. Février / C. Poinsot, Les cierges et l'abeille: CArch 10 (1959) Abb. 2-4.

¹⁷⁷ L'Orange / Torp, Tempietto di Cividale 123.

¹⁷⁸ Chromatius Episcopus Aquileiensis, Tractatus V in Mathaeum §5; (PL 20, 343, V.42). Vgl. auch Acta Ioannis 95: Λύχνος εἰμί σοι τῷ βλέποντί με (CCA 1, 205). Die Vorstellung von der Christus-Leuchte, die ihr Licht an die Lampen der Gläubigen abgibt, findet sich auch noch später bei Columbanus, Sermo XII,3 : „Tu, Christe, lucernas nostras accendere digneris, dulcissime nobis Salvator noster, quae perpetuo luceant in templo tuo, ac perenne lumen a te perenni lumine accipiant, ut tenebrae nostrae illuminentur, mundi autem tenebrae a nobis fugiant“ (PL 80, 253).

Der gekreuzigte Christus erleuchtet als Lampe die Kirche, er ist Sol Iustitiae. Die Identifikation der Lampe auf dem Relief mit Christus würde ihre prominente Stellung innerhalb der Ikonographie erklären und eine inhaltliche Verbindung zu dem Bild des Christus-Sol der Heilungsszene schaffen. Der Grundgedanke beider Reliefs wäre dann φωτισμός. Dölger beschreibt eine frühchristliche Lampe mit der Inschrift: Κύριος φωτισμός μου.¹⁷⁹ Hier ist eine direkte Identifikation der Lampe mit Christus belegt.

Eine weitere Quelle für die Funktion der Lampe als Christus-Symbol ist die Liturgie. Der ostchristliche Abendhymnus Φῶς ἱλαρόν enthält folgende Anrufung:

„Heiteres Licht vom heiligen Glanz des unsterblichen himmlischen Vaters, des heiligen, seligen: Jesus Christus!“¹⁸⁰

Nach Dölger handelt es sich hierbei um einen Lichthymnus, der das abendliche Entzünden der Lampen begleitet.¹⁸¹ Die Bezugnahme auf eine rituelle Praxis wäre eine weitere Erklärung für die Darstellung der Lampe auf dem Relief: Auch in der Hymne symbolisiert das Licht Christus. Dölger zufolge ist hierbei sowohl an die häusliche Andacht als auch an das Hereinbringen des Lichts zur abendlichen Andacht in der Kirche zu denken.¹⁸²

Die Bedeutung der zurückgezogenen Vorhänge hat Grabar anhand eines Reliefs der frühchristlichen Kirche von El-Moallaqa in Alt-Kairo erläutert. Auf diesem Relief, das der Autor um 400 datiert, erscheint im Zentrum eines von zwei gerafften Vorhängen gerahmten Bildfeldes ein thronender Christus in einer Mandorla, flankiert von zwei Engeln. Die Vorhänge erklärt Grabar als zum Vorgang der Theophanie gehörig, in Mithraen das Bildnis des Gottes vor den Augen der Gläubigen plötzlich sichtbar werden lassend.¹⁸³ Entsprechendes beschreibt auch Apuleius:

„Die weißen Vorhänge wurden endlich aufgezo- gen; wir beteten vor dem ehrwürdigen Bildnis der Göttin“.¹⁸⁴

¹⁷⁹ F. J. Dölger, *Lumen Christi*: AntChr 5.I (1936) 19.

¹⁸⁰ Übs. Dölger, *Lumen Christi* 14.

¹⁸¹ Ebd., 18.

¹⁸² Ebd., 17-20 mit Textbelegen von Gregor von Nazianz und Gregor von Nyssa.

¹⁸³ A. Grabar, *Deux portails sculptés paléochrétiens d’Egypte et d’Asie mineure et les portails romans*: CArch 20 (1970) 19-20 mit Abb. Mac Coull datiert das Relief neuerdings in das Jahr 735, ausgehend von einer Analyse der Inschrift, L. S. B. Mac Coull, *Redating the Inscription of El-Moallaqa*: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 64 (1986) 230-234.

¹⁸⁴ Apuleius, *Metamorphosen* XI, 20. Übs. Conrad (1906) 229.

Grabar verweist auf die entsprechende Praxis im Kaiserlichen Palast, wo der sonst durch Vorhänge verborgene Herrscher durch ein Zurückziehen derselben in einem bestimmten Moment sichtbar gemacht werden konnte. Auf dem Relief von El-Moallaqa ist es die Epiphanie Christi, die durch die geöffneten Vorhänge angedeutet wird. Die Vorhänge auf dem Relief in Saint-Victor werden als Bestandteil einer Darstellung der Epiphanie Christi—als Licht—verständlich.

Bedenkt man die östliche Herkunft des Lichthymnus und der zum Vergleich herangezogenen Monumente, so ist es naheliegend, einen Blick auf den christlichen Kult in Marseille zu Beginn des fünften Jahrhunderts zu werfen. Wie Dalton ausführt, war im fünften und sechsten Jahrhundert das monastische Leben in Gallien „clearly Egyptian both in theory and practice“.¹⁸⁵ E. Baldwin Smith hat dargestellt, wie Motive in Liturgie und Kunst, vor allem aus Alexandria stammend, sich in der Provence verbreitet haben, wobei Marseille den Ausgangspunkt für diese Entwicklung bildete.¹⁸⁶ Das Kloster Saint-Victor wurde um 415 von Johannes Cassianus gegründet. Dieser hatte zuvor, nach längerem Aufenthalt in einem Kloster in Bethlehem, zehn Jahre in Ägypten bei den Mönchen der Sketischen und Nitrischen Wüste zugebracht und wurde in Konstantinopel von Johannes Chrysostomus zum Diakon geweiht. Cassianus verfaßte 419/26 in Marseille die zwölf Bücher ‚De institutis coenobiorum et de octo principalibus vitiis‘ und widmete sie Kastor, Bischof von Apt. Die Bücher 1-4 beschreiben die monastischen Gebräuche, welche Cassianus in Palästina und Ägypten kennengelernt hatte.¹⁸⁷

b. *Der apokalyptische Bezug*

Sucht man nach einer Textstelle, auf die das Relief in Saint-Victor zu beziehen wäre, so findet sich eine entsprechende Passage in der Apokalypse:

„Und die Stadt bedarf nicht der Sonne, noch des Mondes, daß sie ihr scheinen, denn die Herrlichkeit Gottes erleuchtete sie und ihre Leuchte ist das Lamm“.¹⁸⁸

¹⁸⁵ O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archeology* (1911) 89.

¹⁸⁶ Smith, *Early Christian Iconography*, 195f.

¹⁸⁷ *Lexikon für Theologie und Kirche* V (1960), c. 1016; C. F. R. de Montalembert, *Moines de l'Occidente I* (1878) 256ff.

¹⁸⁸ Apk 21, 24.

Das Himmlische Jerusalem, das hier beschrieben wird, die Stadt Gottes, ist auch Gegenstand der bereits erwähnten theodosianischen Mosaiken von Hagios Georgios in Thessaloniki, wo sich Ziborien innerhalb einer größeren Architektur fanden, die dem Baldachin des Reliefs entsprechen. Es handelt sich hier um ein Zitat aus der Palastarchitektur, welches auf dem Relief aus der einfachen rahmenden Inzitur des Sarkophags und des giebelartigen Deckels mit dem auf einem Podest erhöhten Baldachin besteht (Abb. 6). Diese Architektur auf dem Relief der Schmalseite des Sarkophags hat dieselbe Bedeutung wie die vorgeblendete Architekturkulissee der Stadttor-Sarkophage vom Typ des Sarkophags in S. Ambrogio: Sie versinnbildlicht das Himmlische Jerusalem. Das Licht, das von Christus ausgeht, macht Sonne und Mond überflüssig, er ist die neue, die wahre Sonne (Sol Iustitiae) im Himmlischen Jerusalem. Und ὁ λύχνος ἀντὶ τοῦ ἀρνίου stellt eine inhaltliche Verbindung zur gegenüberliegenden Schmalseite des Sarkophags her, wo das Relief mit dem Kreuzlamm (Abb. 5) ebenfalls die Illustration einer Passage aus der Apokalypse darstellt (14,1). Die Leuchte ist das Lamm, das Lamm ist Christus: Lamm und Lampe kehren als Christus-Symbole auf den Reliefs beider Schmalseiten des Sarkophags wieder.¹⁸⁹ Auch die Applikation des symbolischen Collyriums in der Heilungsszene ist ja, wie festgestellt, auf Apk 3,18 beziehbar—wenn auch nicht als Illustration, so doch als Reflex der dort benutzten Symbolik. Sowohl bei dem apokalyptischen Lamm als auch bei der Christus-Lampe handelt es sich um eine Epiphanie, die, wie ausgeführt, in engem Zusammenhang mit dem φωτισμός-Gedanken steht.

Dies ist auch das eigentliche Thema der zentralen Traditio Legis (Abb. 3) mit ihrem apokalyptischen Hintergrund und der Christusfigur mit dem Sol-Gestus. Sie ist thematisch mit der Darstellung des Himmlischen Jerusalem verbunden, wie auch die Traditio-Kompositionen der Stadttor-Sarkophage zeigen.¹⁹⁰ Wie Schumacher dargelegt hat, liegt die Bedeutung dieses Motivs wohl nicht in der Übergabe des Gesetzes an Petrus, sondern in der österlichen Theophanie Christi, die die Schriftrolle versinnbildlicht das Wort Gottes und Petrus ist der erste Zeuge der Auferstehung.¹⁹¹ „Wie im Ostererlebnis die Wieder-

¹⁸⁹ Zur Deutung des Lammes als Christussymbol im Kontext der Traditio Legis vgl. F. Nikolasch, *Dominus-legem-dat* 46-48; vgl. auch G. Hellemo, *Adventus Domini* 118-19.

¹⁹⁰ Vgl. Nikolasch, *Dominus-legem-dat* 70.

¹⁹¹ W. N. Schumacher, *Dominus legem dat*: RömQSchr 54 (1959) 18-22. Eine abweichende Ansicht vertritt hierzu R. Sörries, in: *Studien zur Frühchristl. Kunst II*

kunft des Herrn, so ist in dem Sehakt hier der Offenbarungscharakter einbeschlossen, ja dieser hat sogar sichtbar dreifachen Ausdruck gefunden: in den Symbolen der von alters her als Evangelien gedeuteten Flüsse, der Rolle und in der Erscheinung Christi selbst“.¹⁹² Das Traditio-Legis-Mosaik im Baptisterium von S. Giovanni in Fonte in Neapel zeigt das Bild der österlichen Theophanie Christi im Kontext des Taufritus; die Verbindung von Traditio Legis und φωτισμός auf dem Sarkophag von Saint-Victor erklärt sich aus demselben inhaltlichen Zusammenhang. Das apokalyptische Lamm des Reliefs der linken Schmalseite nimmt das Thema des auferstandenen Christus auf dem Berg, dem die vier Paradiesflüsse entströmen, ebenso auf, wie die Lampe als Symbol des Lichts Christi im Himmlischen Jerusalem auf der rechten Schmalseite den Christus-Sol der Heilungsszene. Und auch die Christus-Symbole Lamm und Lampe der Reliefs beider Schmalseiten sind aufeinander beziehbar. Das zentrale Thema des ikonographischen Programms des Sarkophags ist also die Theophanie des Auferstandenen und—gewissermaßen als Vorraussetzung um ihrer teilhaftig zu werden—φωτισμός, die Öffnung der Augen der Seele des Neophyten, die Taufe.

c. *Das Relief mit der Opferung Isaaks*

Wie aber ist in diesem Zusammenhang die Szene mit dem Opfer Abrahams auf der linken Seite des Frieses (Abb. 2) zu deuten? In der Sarkophagskulptur Marseilles sonst nicht vertreten, gehört dieses Motiv auch nicht zu den geläufigen Motiven ravnatischer Friesen. Außer auf stadtrömischen Fries-Sarkophagen aus konstantinischer Zeit erscheint es auf der Schmalseite von Stadttor-Sarkophagen der theodosianischen Zeit¹⁹³ und im fünften Jahrhundert in Konstantinopel¹⁹⁴. Die Verbindung mit den übrigen Szenen des Sarkophagfrieses von Saint-Victor ist singulär.

(1986) 154-157. Ebenfalls kritisch äußert sich Berger, der eine ganz aus literarischen Quellen schöpfende Interpretation der Traditio versucht, indem er dem Bild die Texttradition eines apokalyptischen Visionsschemas zugrundelegt, K. Berger, *Der traditionsgeschichtliche Ursprung der „Traditio Legis“*: VigChr 27, 1973, 104-22.

¹⁹² Schumacher, Dominus legem dat 20.

¹⁹³ Z.B. Sarkophag von S. Ambrogio, Mailand.

¹⁹⁴ A. Grabar, *Sculptures Byzantines de Constantinople* (1963) 52, Taf. XV,3: Relief, Opfer Abrahams, Anfang des 5. Jhs., aus Istanbul (Istanbul, Arch. Mus. Nr. 4141), Hand Gottes mit Nimbus, Arbeit provinziell, Proportionen und Haltung der Figuren sowie die Gesamtkomposition ähnlich dem Relief in Saint-Victor, dessen zeitlicher Einordnung auch die von Grabar vorgeschlagene Datierung des byzantinischen Stückes etwa entspricht.

Origenes erklärt zu Genesis 22, der Opferung Isaaks, wie das Opfer Abrahams mit dem Opfer Gottes zu vergleichen sei, das heißt Isaak mit Jesus¹⁹⁵. Dieser typologische Vergleich findet sich auch bei Irenäus¹⁹⁶ sowie bei Augustinus, der ihn noch bildhafter formuliert:

„Deshalb trug, wie der Herr sein Kreuz, so auch Isaak sich selbst das Holz, auf das er gelegt werden sollte, zur Opferstätte.“¹⁹⁷

Augustinus fährt aber nun fort, indem er nach der Bedeutung des an Isaaks Statt geopfertem Widder fragt und diesen als Sinnbild Christi auffaßt:

„Quis ergo illo figurabatur nisi Iesus ...?“

Origenes faßt die Symbolik von Isaak und Widder zusammen, indem er sowohl Isaak als auch den Widder gleichermaßen für Christus stehen läßt¹⁹⁸. Er fährt fort mit dem Johannes-Zitat

„Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi,...“¹⁹⁹

Diese Analogie verbindet den Widder als Sinnbild Christi mit dem Kreuzlamm der angrenzenden linken Schmalseite des Sarkophags (Abb. 5). Ebenso wie die Lichtsymbolik des Christus-Sol im rechten Teil des Frieses der Frontseite von der Christus-Lampe im Himmlischen Jerusalem auf der benachbarten Seitenfläche aufgenommen wird, kehrt in dem Relief der linken Schmalseite das Christus-Widder-Symbol als Agnus Dei wieder.

Aber auch das zentrale Thema des Sarkophags, die Theophanie, spielt in der Geschichte vom Opfer Abrahams eine entscheidende Rolle. Genesis 22,14 schließt unmittelbar an die Opferung des Widder an:

„Und Abraham nannte den Namen dieses Ortes: ‚Jehova sieht‘. Daher heutigen Tages gesagt wird: ‚Auf dem Berge wird gesehen‘.“

¹⁹⁵ Origenes, *Homiliae in Genesim* VIII. 8: „Vide Deum magnifica cum hominibus liberalitate certantem: Abraham mortalem filium non moriturum obtulit Deo; Deus immortalem filium pro hominibus tradidit morti“ (PG 12, 208).

¹⁹⁶ Irenäus, *Contra Haereses*, IV, 5.4.

¹⁹⁷ Augustinus, *De Civitate Dei* XVI.32: „Propterea et Isaac, sicut Dominus crucem suam, ita sibi ligna ad victimae locum, quibus fuerat et inponendus, ipse portavit“ (CCL XLVIII. XIV.2, 537). Übs. A. Schröder, *Gottesstaat II* (1914) 490-491.

¹⁹⁸ Origenes, *Homiliae in Genesim* VIII. 9: „Diximus, puto, in superioribus quod Isaac formam gereret Christi, sed et aries hic nihilominus formam Christi gerere videtur. Sed quomodo Christo uterque conveniat, et Isaac, qui non est iugulatus, et aries, qui iugulatus est, operae pretium est noscere“ (PG 12, 208).

¹⁹⁹ Joh 1, 29 u.36.

Diese Stelle erläutert nun Augustinus wie folgt:

„Hierauf ...'nannte Abraham', wie es heißt, ‚den Namen jener Stätte: Der Herr hat gesehen; daher sagt man heute noch: Auf dem Berge ‚Gott ist erschienen‘... (es heißt) hier: ‚Der Herr hat gesehen‘ im Sinne von ‚Der Herr ist erschienen‘, das heißt er hat sich sehen lassen“.²⁰⁰

Dominus apparuit—auch das Opfer Abrahams ist schließlich ein Theophanie-Motiv und die rechte Hand Gottes ist ihr Zeichen auf dem Relief.

Die Bedeutung von Paulus und Petrus als Typen der *ecclesia ex gentibus* und *ecclesia ex circumcisione* in der *Traditio Legis* hat Nikolasch²⁰¹ betont. Begreift man den Blindgeborenen mit den Aposteln der Kirche aus Heiden und Juden auf der rechten Seite der *Traditio* als ein Symbol des Neuen Bundes, so wäre ihm auf der linken Seite Abraham als Symbol des Alten Bundes gegenübergestellt.

8. *Das Petrus-Relief aus Sinope*

Ein Stück, welches schon Kitzinger im Zusammenhang mit der Ikonographie des theodosianischen Fragments in der Dumbarton Oaks Collection angeführt hat²⁰², ist das Fragment einer Schrankenplatte aus Kara-Agatz bei Sinope (Abb. 14), das sich heute in der frühchristlich-byzantinischen Sammlung des Bodemuseums in Berlin befindet. Es handelt sich um das rechte Endstück eines Reliefs, das nach Wulff²⁰³ und Wessel²⁰⁴ Teil einer Brüstungsplatte war. Das Relieffeld wird auf der rechten Seite von einer schmalen Randleiste begrenzt, an der linken Seite befindet sich die Bruchkante der Platte. Die obere Randleiste ist mit einer Weinranke geschmückt, welche alternierend Blatt und Traube zeigt. Die Sockelleiste besteht aus einem breiten Streifen, der von zwei schmalen eingefasst wird. Rechts

²⁰⁰ Augustinus *De Civitate Dei* XVI. 32: „Abraham nomen loci illius: Dominus vidit, ut dicant hodie: In monte Dominus apparuit. Sicut dictum est: Nunc scivi, pro eo quod est nunc sciri feci, ita hic Dominus vidit, pro eo quod est Dominus apparuit, hoc est videri se fecit“ (CCL XLVIII. XI.2, 537). Übs. A. Schröder, *Gottesstaat* II, 491.

²⁰¹ Nikolasch, *Dominus-legem-dat* 48-55.

²⁰² E. Kitzinger, *A Marble Relief of the Theodosian Period*: DOP 14 (1960) 40f.

²⁰³ O. Wulff, *Katalog altchristlicher und mittelalterlicher, byzantinischer und italienischer Bildwerke I* (1909) 18, Nr. 29.

²⁰⁴ K. Wessel, *Ein kleinasiatisches Fragment einer Brüstungsplatte*: FuB 1 (1957) 72-74.

ist eine stehende Figur in Tunika und Mantel erhalten, deren Physiognomie und Barttracht sowie das in die Stirn gekämmte Haupthaar sie als den Apostel Petrus ausweisen. Dieser steht frontal dem Betrachter zugewandt, das Haupt und den Blick leicht nach links im Bildfeld gerichtet. Seine Rechte ist im Gestus der Akklamation erhoben in Richtung auf das Geschehen links von ihm, während die gesenkte linke Hand ein Stabkreuz mit geschweiften Enden umfaßt hält. Auf der linken Seite des Relieffeldes schreitet eine weitere männliche Figur in gebeugter Haltung nach links aus. Dieser Mann—von fast gleicher Größe wie die Petrusfigur und im Profil gegeben—zeigt ebenfalls kurzes, in die Stirn gekämmtes Haar sowie einen kürzeren Bart und erscheint jünger. Bekleidet ist er mit einer kurzen gegürteten Tunika und halbhohen Schuhen. Er scheint nach links zu Boden zu blicken. Beide Arme sind am Oberarm weggebrochen, doch ist erkennbar, daß sie nach vorn gestreckt waren.²⁰⁵ Wessel datiert das Relief auf der Grundlage von stilistischen Kriterien in die Mitte des fünften Jahrhunderts.²⁰⁶ Er schließt sich der Interpretation Wulffs an und deutet die Darstellung als Wunderszene, bei welcher Christus links zu ergänzen ist.²⁰⁷ Kitzinger vergleicht die Szene mit dem Relief der Dumbarton Oaks Collection mit der Heilung des Blindgeborenen (Abb. 7), wobei, anders als dort, auf dem Berliner Relief Petrus anstelle von Paulus das Stabkreuz hält, was der frühchristlichen Bildtradition entspricht. Die Darstellung ist seitenvertauscht indem Christus auf dem Berliner Fragment auf der linken Seite zu ergänzen wäre, auf dem theodosianischen Relief aber rechts steht. Der Blinde entspricht in Kleidung (kurze gegürtete Tunika und Stiefel) und Haltung völlig dem auf dem Relief in Dumbarton Oaks, nur ist er auf dem Berliner Fragment bärtig gegeben. In den vorgestreckt zu ergänzenden Armen wird er den Stock gehalten haben.

Vergleicht man nun das Berliner Stück mit der Wunderszene auf dem Sarkophag von Saint-Victor (Abb. 4), so zeigt sich eine noch

²⁰⁵ Auf der Rückseite der Platte findet sich in wesentlich flacherem Relief ein gleichseitiges Kreuz mit geschweiften Enden auf einer Sphaira, welche auf einem zweistufigen Podest ruht, das sich absatzlos aus der schlichten und breiten Sockelleiste erhebt.

²⁰⁶ Wessel, *Kleinasiatisches Fragment* 81.

²⁰⁷ Die Interpretation Strzygowskis, es handele sich um das Strafwunder an Ananias durch Petrus, ist—wie auch Wessel betont—schon aufgrund des Akklamationsgestus der Petrusfigur abzulehnen, der nur zu einer Christusszene paßt. J. Strzygowski, *Das Petrusrelief aus Kleinasien im Berliner Museum*: Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlg. 22 (1901) 26ff.

erstaunlichere Ähnlichkeit. Der rechte Teil der Heilungsszene in Marseille mit den beiden Figuren Petrus und Blindgeborener entspricht weitgehend dem Fragment, wenn man von dessen höherer Qualität einmal absieht. Die Petrusfigur ist in beiden Fällen in ihrer Charakterisierung durch Haar- und Barttracht, in Haltung, Gewand und Akklamationsgestus der erhobenen Rechten identisch, nur daß Petrus auf dem Sarkophagrelief eine Schriftrolle, kein Stabkreuz, in der gesenkten linken Hand hält.²⁰⁸ Die Figur links auf dem Fragment ist ebenfalls mit ihrer gebeugten Haltung, Tracht und dem in die Stirn gekämmten Haupthaar, in der Figur des Blindgeborenen auf dem Sarkophag wiederzuerkennen, sieht man von dem Detail der Bärtigkeit des Mannes auf dem Fragment ab. Auch die Tatsache, daß Christus links zu ergänzen ist, entspricht der Entwicklung der Handlung auf dem Sarkophag und der Bildtradition des vierten und fünften Jahrhunderts. Demzufolge handelt es sich also auch bei dem Fragment aus Sinope wahrscheinlich um eine Darstellung der Heilung des Blindgeborenen durch Christus nach Joh 9, bei welcher Petrus als Zeuge zugegen ist. Der Darstellung läge dasselbe ikonographische Muster zugrunde wie der entsprechenden Szene auf dem Fries in Marseille. Eine andere Wunderszene ergänzen zu wollen, würde jeder ikonographischen Parallele entbehren. Die Tatsache, daß bei dem Blinden auf dem Fragment das geöffnete linke Auge sichtbar ist, während auf dem Marseiller Fries der Zeigefinger der Rechten Christi darauf ruht, kann zweierlei Erklärungen haben. Entweder ist die Geste Christi analog dem Relief in Dumbarton Oaks zu rekonstruieren, wo das dem Betrachter abgewandte Auge berührt wird, das andere aber gleichfalls sichtbar ist²⁰⁹, im Falle der seitenvertauschten Komposition des Berliner Reliefs würde allerdings Christus das Wunder mit der linken Hand wirken—eine unwahrscheinliche Konstellation—oder die Darstellung hat überhaupt keine Berührung gezeigt. Christus wäre dann mit im Redegestus erhobener Rechter zu ergänzen, wie er zum Beispiel auf einer Tafel der etwa

²⁰⁸ Auf einem etwa zeitgenössischen Sarkophag in Marseille findet sich auch eine Petrusfigur ähnlichen Typs mit Stabkreuz und Akklamationsgestus: s. Drocourt-Dubreuil, Saint-Victor 73.

²⁰⁹ Vgl. auch die ähnlichen Darstellungen auf der Maximianskathedra, dem Dekel einer Elfenbeinpyxis im Vatikan, Museo Sacro (Volbach Nr. 138), dem Murano-Diptychon, und dem Mosaik des Sarkophags von Tipasa, die alle Christus auf der rechten Seite zeigen. Hier findet sich der Blinde auch mehrfach mit schon geöffneten Augen, wie auf dem Berliner Relief (vgl. Mosaik in S. Apollinare Nuovo).

zeitgenössischen Holztür von S. Sabina in Rom erscheint²¹⁰ und auf dem jüngeren Elfenbeindiptychon im Domschatz von Mailand²¹¹.

Eine wesentliche Gemeinsamkeit der Darstellung auf dem Sarkophag von Saint-Victor mit den Fragmenten in Dumbarton Oaks und Berlin liegt in der Tatsache, daß die Zeugen des Wunders nicht anonym, sondern eindeutig als Petrus bzw. Paulus gekennzeichnet sind. Dies ist ungewöhnlich—wie oben schon erwähnt—und auch Kitzinger hat bezogen auf das Relief in Dumbarton Oaks darauf hingewiesen. In der Mehrzahl der Sarkophagreliefs des vierten Jahrhunderts sind die Zeugen anonym, erst auf späteren Elfenbeinen—wie der diesbezüglichen Tafel der Maximianskathedra oder dem Deckel einer Pyxis im Vatikan (Museo Sacro²¹²)—können die Zeugen gelegentlich als Propheten oder Apostel identifiziert werden. Die gleichzeitige Präsenz beider Apostel als Zeugen eines Wunders ist, wie schon ausgeführt, eine Besonderheit des Sarkophags von Saint-Victor, und vielleicht ist Paulus auch links auf dem fehlenden Teil des Fragments aus Sinope zu ergänzen. Kitzinger hat die besondere Bedeutung hervorgehoben, die dem Relief in Dumbarton Oaks zukommt als Beispiel für die Kunst des byzantinischen Ostens in der Epoche zwischen den frühen Sarkophagen und den späteren Elfenbeinen (Maximianskathedra), speziell bezogen auf eine narrative christliche Kunst um 400, deren Existenz in Byzanz zu dieser Zeit kaum aus dem erhaltenen Bildbestand zu rekonstruieren ist.²¹³ Dieselbe Sonderstellung räumt Wessel dem Relief aus Sinope für die byzantinische Kunst der Jahrhundertmitte ein, deren Monumente größtenteils dem Bildersturm zum Opfer gefallen sind.²¹⁴ Der Fries von Saint-Victor steht nicht nur ikonographisch, sondern auch stilistisch dem Fragment von Sinope nahe. Abgesehen von der Provinzialität des Marseiller Reliefs bleibt die Ähnlichkeit auffallend. Der Sarkophag wurde hier um 430-40 datiert, eine Zeit, die Wessels Zuweisung des Berliner Fragments ungefähr entspricht. Nimmt man das Relief mit dem Opfer Abrahams in Istanbul hinzu, das Grabar etwas früher ansetzt²¹⁵ und dessen ikonographische und stilistische

²¹⁰ G. Jeremias, Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom I (1980) Taf. 42; um 435.

²¹¹ Millenio Ambrosiano I, Abb. 142.

²¹² Volbach Nr. 138.

²¹³ Kitzinger, Marble Relief 38. 40.

²¹⁴ Wessel, Kleinasiatiches Fragment 81.

²¹⁵ Grabar, Sculptures Byzantines 52 Taf. XV, 3; Istanbul, Archäologisches Museum, Nr. 4141.

Verwandtschaft mit der Abrahamsszene des Sarkophags von Saint-Victor vorstehend bereits festgestellt wurde, so ergibt sich folgendes Bild: Aus der theodosianischen Zeit und dem fünften Jahrhundert haben sich nur sehr wenige Fragmente von Darstellungen einer christlichen narrativen Kunst des byzantinischen Ostens erhalten. Bezüglich der Motive ‚Heilung des Blindgeborenen durch Christus‘ und ‚Abrahamsopfer‘ handelt es sich dabei lediglich um die Fragmente in Dumbarton Oaks, Berlin und Istanbul. Diese Themen sind sonst nicht bekannt aus der zeitgenössischen Kunst Ravennas und Marseilles, die doch am stärksten den byzantinischen Stil der Epoche widerspiegelt. In dem sicherlich bodenständigen Sarkophagfries von Saint-Victor hat sich ein Monument erhalten, das—trotz der Provinzialität seiner Ausführung—den Reflex einer Kunst darstellt, deren einzige Zeugen aus Byzanz selbst nur als versprengte Fragmente überdauert haben.

Zusammenfassung

Als Résumé ist festzuhalten, daß im Falle der Figur des Christus-Helios der Wunderszene auf dem Sarkophag von Saint-Victor in Marseille der Ausgangspunkt für die Übernahme eines antiken Motivs in die frühchristliche Ikonographie offenbar nicht in der antiken Kunst selbst lag. Im Gegensatz zu der Sol-Ikonographie des Traditio-Legis-Motivs, das vom Bild des Sol Invictus und des Sol-Kaisers in der spätkaiserzeitlichen Kunst Roms abzuleiten ist, scheint die Ikonographie der Heilungsszene ihre Wurzeln im Wesen des antiken Sonnengottes zu haben, so wie er in Mythos und Kult in Erscheinung tritt. Eine der Eigenschaften, die Helios zugeschrieben wurden, war seine Beziehung zum menschlichen Augenlicht und die Macht, dieses zu schützen (und auch zu nehmen) und wiederherzustellen. Betrachtet man die platonische Sonnensymbolik in den Schriften der östlichen Kirchenväter im Zusammenhang mit der Idee der Illumination der Augen der Seele einerseits und die Nutzung der Ikonographie des Sol Invictus für Christus in der Kunst des vierten und fünften Jahrhunderts andererseits, so erscheint der Christus-Helios der Heilungsszene weniger überraschend. Um dieses Bild zu schaffen, übertrug der Künstler gewissermaßen den Nimbus von seinem gewöhnlichen Platz als Attribut Christi in der Traditio Legis auf die Wunderszene. Diese wird in ihrer Bedeutung noch klarer, wenn man sie zusammensieht mit der symbolischen Lampe auf dem Relief der anschließenden Schmalseite des Sarkophags. Die Darstellung ist als

Illustration des Berichtes bei Joh 9,1-7 von der Heilung des Blindgeborenen durch Christus am Teich Siloah anzusehen, von den in Frage kommenden Texten liefert nur dieser einen Vorwurf für die Lichtsymbolik der Darstellung. Dieses Wunder hatte als Taufsymboldie größte Bedeutung im frühchristlichen Schrifttum.

Die geographische Herkunft von Stil und Ikonographie des Sarkophags von Saint-Victor liegt wohl in Konstantinopel. *Traditio Legis* und Apokalyptisches Lamm kehren häufig auf ravnatischen Sarkophagen des fünften Jahrhunderts wieder—die ja ebenfalls von byzantinischem Einfluß geprägt sind—wie auch auf anderen Marseiller Sarkophagen. Das Opfer Abrahams findet sich sonst nicht in Marseille und Ravenna, erscheint aber in Komposition, Proportionen und Haltung der Figuren ähnlich auf einem ins frühe fünfte Jahrhundert datierten Marmorrelieffragment in Istanbul.²¹⁶ Frühere Beispiele aus dem Westen—zum Beispiel auf Stadttor-Sarkophagen—unterscheiden sich in Typus und Ikonographie deutlich. Für die Wunderszene kommt als früher datiertes ähnliches Werk nur das Marmorrelieffragment in der Dumbarton Oaks Collection in Betracht, welches von Kitzinger einer byzantinischen Werkstatt um 390 zugewiesen wurde. Die Beispiele aus Rom und Arles zeigen einen anderen Typus und sind zudem durchweg wesentlich älter. In der ravnatischen Sarkophagskulptur ist das Motiv nicht belegt. Ikonographisch nahestehend ist das Diptychon im Domschatz von Mailand, welches aber später (um 500) entstanden ist. Bei dem Sarkophagrelief in Marseille scheint es sich um die späteste überlieferte Darstellung dieses Motivs in der Sepulkralskulptur zu handeln.

Den Vorwurf für das Motiv ‚Christus heilt den Blindgeborenen‘ bildete auf dem Fries von Saint-Victor nicht allein der Heilungsbericht bei Johannes 9, sondern speziell der φωτισμός-Gedanke. Die beiden Reliefs mit der Lichtsymbolik zusammengesehen zeigen einen starken Einfluß der Johannesapokalypse: metaphorischer Gebrauch des Collyrium und der Christus-Leuchte im Himmlischen Jerusalem. Das Christusbild der Heilungsszene—ebenso wie das der *Traditio*—spiegelt die Figur des antiken Sol wieder. Diese ikonographische Formel war naheliegend, da Christus als Sol Iustitiae und Sol Salutis im frühchristlichen Schrifttum (Clemens Alexandrinus) und in der sepulkralen Kunst (Juliermausoleum, Sarkophag von La Gayolle) bereits Züge des antiken Sonnengottes angenommen hatte. Im Orionmythos

²¹⁶ Grabar, *Sculptures Byzantines* 52 Taf. XV, 3.

ist Helios der Heiler des erblindeten Orion, ein Motiv, das in der klassischen und spätantiken Literatur an etlichen Stellen wiederkehrt. Die Heilung von physischer Blindheit durch die Sonne als Metapher für die Erleuchtung der Augen der Seele durch Christus Sol Iustitiae auf dem Relief von Saint-Victor hat eine literarische Parallele in der Fabel von der Sonneneidechse im Griechischen Physiologus. Das alte Orion-Motiv erfährt hier eine christliche Auslegung, genau wie auf dem Relief die Sol-Ikonographie einen frühchristlichen (und neuplatonischen) Gedanken illustriert: φωτισμός.

Auf wessen Einfluß geht nun die spezifische Symbolik des Reliefprogramms des Sarkophags von Saint-Victor zurück? Hier kommt zuerst der Auftraggeber des Künstlers infrage. Die neuplatonische Färbung der Symbolik, welche in der Wunderszene nachzuweisen war, wirft die Frage auf, wie vertraut der Auftraggeber mit diesem Gedankengut war bzw. mit dem der östlichen Kirchenväter. Möglich ist, daß der Besteller selbst aus dem hellenistischen Orient, aus Syrien oder Ägypten, stammte, und wie viele syrische Kaufleute in den Hafenstädten der Provence, sich in Marseille niedergelassen hatte.²¹⁷ Im Zuge der Entwicklung, die E. Baldwin Smith „The Orientalizing of Gaul“ genannt hat²¹⁸, kamen syrische Kaufleute, Missionare und Künstler in die Provence, wobei in Gallien ihr Einfluß bestimmender und nachhaltiger war als irgendwo sonst in der mediterranen Welt. Ausgangspunkt für diese Entwicklung war vor allem Marseille. Dazu kommt die beschriebene syrisch-ägyptische Prägung der Liturgie und des Mönchtums zu Beginn des fünften Jahrhunderts, insbesondere seit Gründung des Klosters von Saint-Victor um das Jahr 415 durch Cassianus, der zuvor Jahre im Orient zugebracht hatte. Die in dem Sarkophag bestattete junge Frau war bekleidet mit Maphorion, Tunika und Palla und mit Blumen geschmückt. Bei ihr fand sich ein byzantinisches Goldenkolpion, das ins fünfte Jahrhundert datiert wurde.²¹⁹ Der byzantinische Charakter des Enkolpions steht im Einklang mit der orientalisierenden Dekoration des Sarkophags. Es ist nicht zwingend, anzunehmen, daß der Sarkophag primär für die darin Bestattete angefertigt wurde. Der hellenistische Zug der Ikono-

²¹⁷ Zur Rolle des Hafens von Marseille in den Handelsbeziehungen mit der Levante s. F. Benoit, Marseille, in: F. Benoit / P. A. Février / J. Formigé / H. Rolland, Villes épiscopales de Provence (V. Congrès International d'Archéologie Chrétienne Paris 1954) 34. Zur Situation der Zuwanderer in den Hafenstädten der Provence vgl. Smith, Early Christian Iconography 194.

²¹⁸ Smith, Early Christian Iconography 192-206.

²¹⁹ Drocourt-Dubreuil, Saint-Victor 81.

graphie wie auch der orientalische Schmuck der Toten zeugen jedoch zweifellos von einer von byzantinischen Einflüssen durchdrungenen Sphäre, wobei die Frage, ob es sich bei dem Auftraggeber um einen zugewanderten Byzantiner oder um einen von dieser Umgebung geprägten Provençalien gehandelt hat, offen bleibt. Die Auftraggeber christlicher Sarkophage in Marseille im fünften Jahrhundert entstammten—ähnlich wie in Ravenna zu dieser Zeit—einer kleinen Oberschicht, die Sphäre wird sich nicht grundsätzlich von jener der frühtheodosianischen Epoche²²⁰ unterscheiden haben, von deren Stil und Ikonographie die späten Sarkophage abhängen. Von einer maßgeblichen Einflußnahme des Bestellers auf das Bildprogramm des Sarkophags, das so deutlich den geschilderten geistigen Hintergrund widerspiegelt, ist auszugehen. Dafür spricht auch das individuelle, keinem bekannten Typus zuzuordnende Ensemble der Reliefdekoration. Die Ikonographie des Frieses ist wohl dem Künstler zuzuschreiben, der Elemente aus dem ikonographischen Inventar der spätantiken Kunst nutzte und das Bild des Sol Invictus für Christus als Blindenheiler verwendete, wobei er das mythische Motiv des Augenheilers Helios reflektierte. Stil und Ikonographie des Künstlers weisen nach Konstantinopel (und Ravenna), er könnte ein aus Byzanz Zugewanderter gewesen sein. Die Verbreitung von Kunstwerken und Kultgerät aus der östlichen Kirche in Marseille scheint aber ohnehin so groß und so einflußreich auf ortsansässige Werkstätten gewesen zu sein, daß dies als Erklärung genügen mag. Ein Import des Sarkophages ist nicht anzunehmen, die Ikonographie des Gesamtprogramms ist, bei aller stilistischen Verwandtschaft zu zeitgenössischen Werken Konstantinopels und Ravennas, zu eigenständig. Darüberhinaus stammt der Travertin des Sarkophags möglicherweise aus den Steinbrüchen von Les Aygalades nordwestlich von Marseille, was seine Bodenständigkeit zusätzlich belegen würde. Doch ist dies nicht ausschlaggebend für die Schlußfolgerung—auch ein Import des Materials nach Marseille wäre keineswegs ungewöhnlich. Die Werkstatt des Sarkophags von Saint-Victor ist am ehesten im Umkreis des orientalisierten Marseille der Epoche nach Gründung des Klosters durch Cassianus angesiedelt zu denken.

²²⁰ Vgl. hierzu J. Kollwitz, Probleme der theodosianischen Kunst Roms: *RACrist* 39 (1963) 232-233.

KAPITEL III

DIE IKONOGRAPHIE DES MOTIVS 'CHRISTUS HEILT DIE HÄMORRHOISSA' UND DER SARKOPHAG VON SAN CELSO IN MAILAND

Vorbemerkung

Auf christlichen Sarkophagreliefs des vierten Jahrhunderts erscheint häufig die Figur einer knienden Frau, der sich Christus zuwendet (Abb. 26)¹. In dieser Szene hat man oft die Heilung des blutflüssigen Weibes durch Christus gesehen, gelegentlich sie als die Fürbitte der Kanaanäerin für ihre von einem Dämon besessene Tochter gedeutet, oder die Kniende als Martha bezeichnet. In vielen Fällen bleibt die Identifizierung unsicher, weil eine entsprechende Kennzeichnung der Szene durch den Künstler fehlt, die eine eindeutige Zuordnung ermöglichen würde. Auf das Problem der Identifizierung und ikonographischen Herkunft dieser Zweifigurengruppe soll in einem späteren Abschnitt eingegangen werden.

1. *Der Sarkophag*

a. *Beschreibung*

Eine der ganz wenigen zweifelsfreien Darstellungen der Hämorrhöissa in der frühchristlichen Sarkophagskulptur findet sich auf einem Sarkophag in der Kirche Santa Maria presso San Celso in Mailand (Abb. 15). Der Sarkophag (Abb. 16) steht heute in der Cappella della Croce im linken Transept der Kirche. Früher diente er als Hauptaltar der benachbarten Kirche San Celso (erbaut 998), eingelassen in einen größeren Marmorschrein, der durch ein vergittertes Fenster in der Front nur die zentrale Szene des Frieses sichtbar werden ließ.

Dieser Sarkophag hat trotz seiner künstlerischen Qualität und der Ungewöhnlichkeit des ikonographischen Ensembles bisher in der Forschung kaum Beachtung gefunden. Es handelt sich aber zweifellos um das neben dem vielbesprochenen Sarkophag von S. Ambrogio

¹ Vgl. WS, Taf. 212,2. 230,5.

bedeutendste erhaltene Monument der frühchristlichen Relieplastik in Mailand.

Der Sarkophag² besteht aus Marmor und ist auf der Front und den beiden Schmalseiten skulpiert. Auf der Frontseite (Abb. 16) befindet sich ein fünfszeniger Fries, dessen Figuren sich auf einem zur Mitte hin ansteigenden Grund erheben. Das Zentrum bildet eine *Traditio Legis*. Am linken Ende des Frieses ist die Anbetung des Kindes durch Ochs und Esel in einem mit zwei Säulen und schilfgedecktem Dach angedeuteten Stallgebäude dargestellt. Die korinthischen Kapitelle der Säulen stehen in seltsamem Widerspruch zu dem Schilfdach, welches sie stützen. Das Kind liegt in einer Krippe, über dem Dach erscheint der obere Teil einer männlichen Figur mit erhobenem rechten Arm, wahrscheinlich ist einer der Hirten gemeint. Rechts an diese Szene anschließend schreiten die Magier hintereinander auf ansteigendem Grund dem Stern folgend nach rechts. Alle drei tragen einen kurzen Chiton, Hosen und phrygische Mützen, alle haben den rechten Arm erhoben. Der erste der Magier deutet auf den Stern, der ihm folgende scheint mit dem Zeigefinger zurückzuweisen auf die Szene mit dem Kind, der dritte hat die rechte Hand auf die Schulter des vor ihm schreitenden gelegt. Der Stern selbst ist klein und fünfstrahlig auf kreisförmigem Grund über dem Haupt des linken Apostels der *Traditio Legis* zu erkennen. Da sich die Bewegung dieser Gruppe nach rechts, von der Krippenszene abgewandt und in Richtung auf den Stern vollzieht, sind beide Szenen eindeutig getrennt. Die *Traditio Legis* (Abb. 17), die sich hieran rechts anschließt, zeigt Christus im Kontrapost, bärtig mit lockigem Haar, die Rechte im Gestus des *Sol* erhoben, in der gesenkten Linken die geöffnete Schriftrolle haltend. Die Darstellung unterscheidet sich von anderen dadurch, daß Christus nicht auf dem Paradiesberg steht, sondern nur ein leichtes kontinuierliches Ansteigen des Grundes hier seinen höchsten Punkt erreicht. Christus ist nicht nimbiert. Die beiden flankierenden Apostel sind so nahe an die Christusfigur herangerückt, daß der linke, Petrus, dessen Hände verhüllt sind, von der erhobenen Rechten Christi überschritten wird, während der rechte, Paulus, von der linken Hand Christi mit der Schriftrolle halb verdeckt wird. Eine Übergabe der Schriftrolle findet hier eindeutig nicht

² Maße: Länge 1, 71m, Höhe 0, 68m, Tiefe 0, 70m; nach A. Calderini, in: *Storia di Milano I* (1953) 662, handelt es sich um griechischen Marmor; F. Rebecchi, in: *Milano capitale* (1990) 333f., Nr. 5a.2g, zufolge ist das Material italischer Herkunft; WS, Taf. 243, 4-6.

statt. Jeweils rechts befindet sich in Kopfhöhe der drei Figuren ein kleines eingemeißeltes einfaches Kreuz mit geschweiften Enden.

Rechts an die Zentralgruppe anschließend sind die Frauen am Grabe dargestellt (Abb. 18). Zwei verschleierte, in lange Gewänder gehüllte weibliche Figuren schreiten nach rechts, die vordere mit gesenktem Haupt, die hintere aufblickend zu der Büste eines Engels, der in einem Wolkenteil über dem Dach des Grabgebäudes erscheint, welches sich rechts erhebt. Die linke Frau nimmt so die Haltung der Magier, die zu dem Stern aufblicken, auf, während der Engel eine eigenartige Wiederholung der Hirtenfigur über dem Dach des Stalles in der Krippenszene darstellt. Er deutet mit seiner Rechten auf die leere Öffnung des Grabgebäudes, das als turmartige Architektur mit spitzem Dach gegeben ist und einem hohen schmalen Eingang aufweist, in dem am Boden das Leichentuch liegt. Die vordere der beiden Frauen deutet mit der Rechten auf das Tuch. Das Gebäude und die beiden Figuren stehen auf felsenartig strukturier-tem Grund.

Das rechte Ende des Frieses zeigt den ungläubigen Thomas mit dem Auferstandenen (Abb. 19). Thomas erscheint in angedeuteter Proskynese (?) links, zu Christus aufblickend und mit der rechten Hand dessen entblößte Seite anrührend. Christus selbst ist hier bartlos, steht frontal zum Betrachter und hat den linken Arm über die Brust gelegt, während der rechte über das Haupt gebogen die Seitenwunde freigibt. Hinter der Thomasfigur ist eine weitere stehende männliche Figur im Profil zu erkennen.

Die Figuren des Frieses bewegt eine einheitliche Dynamik nach rechts, zur Zentralszene ansteigend und von dort wieder abfallend. Die einzigen nicht nach rechts gewandten Figuren sind die beiden Christusgestalten und der rechte Apostel der Traditio.

Auf der linken Schmalseite (Abb. 15) ist die Heilung der Hämorrhöissa dargestellt. Christus, jugendlich und bartlos, eilt nach rechts und wendet sich im Gehen um nach der Frau, die tief über seinen Gewandsaum gebeugt steht. Die rechte Schmalseite (Abb. 20) zeigt das Quellwunder Petri. Dieser ist bärtig, steht im Profil nach rechts gewandt und hält in der Linken eine Schriftröle, während er mit dem Thaumaturgenstab in der Rechten eine felsenartige Struktur rechts anrührt, der Wasser in Wellenlinien entströmt. Zwei wesentlich kleinere männliche Figuren, die durch ihre Rundmützen als Soldaten gekennzeichnet sind, fangen das Wasser mit den Händen auf.

Hier interessiert zunächst die Wunderszene auf der linken Schmalseite, die Heilung der Blutflüssigen (Abb. 15). Die Begebenheit wird von Lukas berichtet wie folgt:

„Und eine Frau, die seit zwölf Jahren am Blutfluß litt und all ihr Gut an die Ärzte gewendet hatte und von niemandem hatte geheilt werden können, trat von hinten hinzu und rührte die Quaste seines Kleides an; und sofort kam ihr Blutfluß zum Stillstand. Und Jesus sprach: ‚Wer hat mich angerührt?‘ Als aber alle es verneinten, sagte Petrus: ‚Meister, die Volksmenge drückt und drängt dich.‘ Doch Jesus sprach: ‚Es hat mich jemand angerührt; denn ich habe gespürt, daß eine Kraft von mir ausgegangen ist.‘ Als aber die Frau sah, daß sie nicht verborgen bleiben konnte, kam sie zitternd, warf sich vor ihm nieder und erzählte ihm vor dem ganzen Volke, aus welchem Grunde sie ihn angerührt habe und wie sie sofort geheilt worden sei. Er aber sprach zu ihr: ‚Meine Tochter, dein Glaube hat dich gerettet; gehe hin in Frieden!‘“³

Das Relief gibt die Situation in einer ungewöhnlich narrativen und fast genrehaften Weise wieder. Die auffallend hohe, schmale Gestalt Christi ist mit einer langen Tunika und dem Pallium bekleidet und als Rückenfigur gegeben. Christus hat jugendliche Züge und ist bartlos. Er eilt nach rechts, den rechten Fuß vorangestellt, und wendet sich im Gehen, wie in Überraschung, nach links um. Christus blickt über die linke Schulter zurück, das heißt sein Gesicht ist vom Betrachter abgewandt und nur in verlorenem Profil teilweise sichtbar. Dies ist ganz ungewöhnlich. Der linke Arm scheint angewinkelt vor dem Körper zu liegen, er wird von diesem verdeckt. Der rechte Arm ist im Ellenbogengelenk eigentümlich seitlich abgespreizt, die Hand hängt herab. Links erscheint die Hämorrhöissa, eine weibliche Gestalt in einem langen Gewand mit über das Haupt gezogener Palla und gesenktem Blick. Sie beugt sich tief und wie verstohlen nach rechts über den Saum der Tunika der Christusfigur oberhalb des linken Fußes und greift mit ihrer ausgestreckten rechten Hand nach dem Gewandzipfel. Die Identifizierung der Szene ergibt sich zweifelsfrei aus der Wiedergabe der kennzeichnenden Situation des Wunders.

Diese Darstellung ist ikonographisch völlig ohne Parallelen in der frühchristlichen Kunst. Die Figur der Hämorrhöissa ist größer und individueller gestaltet als sonst üblich bei westlichen Darstellungen der Wunder Christi. Sie berührt den Gewandsaum Christi in vornübergebeugter Haltung, nicht kniend, wie die Frauengestalten auf

³ Lk 8, 43-48; Mt 9, 20-22; Mk 5, 25-34.

anderen Sarkophagreliefs des vierten Jahrhunderts. Dies ist ein fundamentaler Unterschied, auf dessen Bedeutung später noch einzugehen ist. Christus selbst erscheint wie im Moment des Innewerdens der Berührung festgehalten, die Haltung seiner rechten Hand entspricht nicht einer Geste, sondern einem situationsbedingten Bewegungsmotiv. Das Fehlen einer eigentlichen Geste in diesem Kontext ist ebenfalls ohne Parallelen nicht nur in Bezug auf Wunderszenen, sondern generell Christusfiguren in Darstellungen des vierten und fünften Jahrhunderts betreffend. In der Wendung des Hauptes Christi aus der Bewegung heraus, der wie zufälligen Haltung des rechten Armes und dem Erfassen des Gewandsaumes durch die Frau von rückwärts liegt ein Ausdruck des Momentanen, der Versuch eine Situation wiederzugeben, die sich so grundsätzlich von allen anderen Heilungswundern Christi durch ihren akzidentellen Charakter unterscheidet. Dieser Zug setzt das Relief klar von der Überzeitlichkeit konstantinischer Bilder ab. Die Tatsache, daß dieses Wunder in einer Einzelszene gestaltet wird, ist ebenfalls als singulär hervorzuheben. Dem Heilungswunder wird hier offenbar ein wesentlich breiterer Raum innerhalb des ikonographischen Programms eines Sarkophags eingeräumt als sonst üblich. Dem stärkeren Gewicht auf Narration und Individualisierung der Figuren dürfte eine größere theologische Bedeutung des dargestellten Geschehens entsprechen. Dies wurde schon bei dem Sarkophag von Saint-Victor bezüglich der Heilung des Blindgeborenen festgestellt.

b. *Datierung*

Der Sarkophag von San Celso ist in der Forschung bisher überwiegend der zweiten Hälfte des vierten bzw. dem Beginn des fünften Jahrhunderts zugewiesen worden.⁴ Die Sequenz der Szenen des Frieses ist in dieser Zusammenstellung von keinem anderen Sarkophag bekannt. Der Stil der Figuren ist eigenwillig, das relativ flache Relief, die aufgelöste aber bewegte Ordnung, die eigenartig gelangten Figu-

⁴ C. Romussi, *Milano ne' suoi Monumenti I* (1912) 200f; F. Reggiori, *Il Santuario di Santa Maria presso San Celso* (1968) 18; A. R. Vaganzones, *Maria Magdalena, protagonista de la escena „Mulieres ad Sepulcrum Domini“ en la iconografia sepulcral de occidente (siglos IV-V)*, in: *Miscellanea in onore di Victor Saxer* (1992) 684-687; B. Brenk, *Spätantike und Frühes Christentum* (1977) Nr. 80; R. Warland, *Das Brustbild Christi* (1980) 110-11; P. Testini, *Alle origini dell'iconografia di Giuseppe di Nazareth*: *RACrist* 48 (1972) 277-79; *Scuola Normale Superiore Pisa Data Base* (1982) 10, Nr. 142, gibt an: 300-400.

ren, besonders die Christusfigur der *Traditio Legis* und deren überzogener Kontrapost, lassen eine Entstehung des Sarkophags vor dem letzten Jahrzehnt des vierten Jahrhunderts unwahrscheinlich erscheinen.

Roberti⁵ datiert den Sarkophag ins fünfte Jahrhundert, betont aber seine stilistische Isoliertheit. Rebecchi⁶ hingegen meint Anklänge an den Stil des Brüder-Sarkophags in Rom zu erkennen und vermutet, daß der Sarkophag von San Celso für einen hohen Beamten in Mailand um 350-380 gefertigt wurde. Brandenburg⁷ weist den Sarkophag der theodosianischen Zeit zu und vermutet seine Entstehung in einer von oströmischen Werken beeinflussten Werkstatt in Mailand. Für Rebecchis Datierung, welche die Reliefdekoration zeitlich in die Nähe des ‚Schönen Stils‘, der Bassus-Schule, rücken würde, sind weder stilistische noch ikonographische Anhaltspunkte vorhanden. Wie Brandenburg konstatiert, findet sich in Mailand—im Gegensatz zu Rom—keine nennenswerte Produktion christlicher Sarkophage vor dem letzten Drittel des vierten Jahrhunderts.⁸ Auch stilistisch erkennt Brandenburg in dem Sarkophag von San Celso ein Werk der theodosianischen Zeit, wobei der Autor die Reliefs mit dem Sarkophag von Sarigüzel in Istanbul vergleicht und ihre Nähe zu den Sockelreliefs des Theodosius-Obeliskens feststellt. Brandenburg verweist weiterhin auf das sowohl stilistisch als auch ikonographisch dem Sarkophag von San Celso sehr nahestehende Sarkophagfragment aus S. Afra in Brescia und vermutet die Anfertigung beider Stücke in derselben Mailänder Werkstatt, welche offenbar für Auftraggeber aus der gesamten Region arbeitete.⁹ Ausgegangen wird hier von einer Entstehung des Sarkophags im letzten Jahrzehnt des vierten Jahrhunderts. Eine ausführliche Stilanalyse im Rahmen der Einordnung des Stückes in die oberitalienische Skulptur der Epoche soll in einem späteren Abschnitt gegeben werden.

⁵ M. M. Roberti, *Milano Romana* (1984) 195.

⁶ Rebecchi in : *Milano Capitale* 333f.

⁷ H. Brandenburg, *La scultura a Milano nel IV e V secolo*, in: *Il millennio ambrosiano—Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, ed. C. Bertelli (1987) 95-97. Brandenburg erkennt in der Form des Sarkophags einen klassischen Typus griechischer Herkunft, dies würde auf einen bewußten Klassizismus schließen lassen. Die Tatsache, daß die linke Schmalseite deutliche Vertiefungen als Zeichen einer Überarbeitung aufweist, könnte allerdings auf die Reskulpierung eines älteren, möglicherweise primär paganen Sarkophags hindeuten.

⁸ Brandenburg, *Scultura a Milano* 94.

⁹ Ebd., 98.

Bei dem Relief mit der Heilung der Hämorrhoida auf dem Sarkophag in Mailand handelt es sich also nicht nur um die ausdrucksvollste und monumentalste Darstellung dieses Motivs in der Sarkophagskulptur, sondern auch um eine der spätesten belegbaren in diesem Medium. Von den zahlreichen unsicheren Darstellungen des vierten Jahrhunderts von der vorkonstantinischen bis in theodosianische Zeit (Bethesda-Sarkophage) ist das Relief von San Celso ikonographisch und stilistisch isoliert. Im fünften Jahrhundert wird das Motiv der Hämorrhoida in Rom und Arles nicht mehr auf Sarkophagen dargestellt, in der ravenatischen und Marseiller Sepulkralkunst ist es unbekannt. Aus Byzanz ist das Motiv nur von dem Scheinsarkophag von Ambarliköy bekannt, welcher um 400 datiert wird, aber eine gänzlich andere Auffassung zeigt.¹⁰ In dem Reliefschmuck des Sarkophags von San Celso zeigt sich ein erzählerischer Stil, der demjenigen der zeitgenössischen Elfenbeinskulptur nahesteht. Dies stellt eine Tendenz dar, die den Repräsentationsbildern der ravenatischen und Marseiller Sepulkralskulptur ebenso entgegengesetzt ist wie den tektonischen Kompositionen der Stadttor-Sarkophage.

Die besondere Rolle dieses Sarkophags als Bindeglied zwischen der Sepulkralskulptur des vierten und den Elfenbeinreliefs des sechsten Jahrhunderts, die Kitzinger schon für das theodosianische Marmorrelief in der Dumbarton Oaks Collection postuliert hat¹¹, berechtigt zu einer genaueren Untersuchung der Ikonographie. Im folgenden soll zunächst die Darstellung der Heilung der Hämorrhoida auf der linken Schmalseite in ihrer Bedeutung innerhalb der problematischen Geschichte dieses Motivs in der frühchristlichen Sepulkralkunst untersucht werden. Dabei stellt sich auch die Frage nach dem Grund für die augenscheinlich gestiegene Bedeutung, die dem Motiv hier im Vergleich zu früheren Darstellungen beigemessen wurde. Im Anschluß daran ist nach der Symbolik und Herkunft der Ikonographie der übrigen Szenen des Sarkophags zu fragen und der Versuch einer Einordnung des Stückes in die christliche Kunst des vierten Jahrhunderts zu unternehmen.

¹⁰ Istanbul, Antikenmuseum; s. A. Effenberger/ H. G. Severin, *Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst* (1992) 35, Abb. 25.

¹¹ E. Kitzinger, *A Marble relief of the Theodosian Period*: DOP 14 (1960) 38.

2. Interpretationsansätze zum Motiv ‚Christus und eine Kniende‘ in der Sepulkralskulptur des vierten Jahrhunderts

a. Sopers These einer szenischen Verdichtung

Alexander Coburn Soper¹² hat in seiner Abhandlung über die Bedeutung der gallischen Werkstätten für die christliche Sarkophagskulptur des lateinischen Westens eine besondere Form der szenischen Verdichtung der beiden neutestamentlichen Wunderszenen ‚Auferstehung des Lazarus‘ und ‚Heilung der Hämorrhöissa‘ postuliert, welche er auf die Identifikation der Blutflüssigen Frau mit Martha, der Schwester des Lazarus zurückführt. Dieser Identifikation liegt nach Soper eine lokale Tradition zugrunde, die sich in einer pseudo-ambrosianischen Schrift erhalten hat.

Ausgangspunkt für Sopers Argumentation ist ein Sarkophag in Clermont-Ferrand, den er um 330 datiert, welcher beide Szenen nebeneinander zeigt¹³: Rechts steht Christus als Rückenfigur vor der Grabädicula des Lazarus, neben ihm befindet sich eine stehende Frauengestalt. Links anschließend ist Christus frontal gegeben, einer links vor ihm knienden Frau zugewandt, die seinen Gewandsaum berührt, mit seiner Rechten gewährend auf sieweisend. Soper interpretierte diese Gestalt als Hämorrhöissa. Auf einem Sarkophag in Arles sieht Soper die Zusammenfassung der beiden Szenen zu einem Doppelwunder.¹⁴ Christus steht hier frontal zum Betrachter und rührt mit der rechten Hand die Mumie des Lazarus an, die in der Ädicula steht, wendet sich aber nach der anderen Seite einer weiblichen Gestalt zu, die gebeugt mit erhobener Hand vor ihm steht. Eine zweite Frauengestalt steht im Hintergrund halb verdeckt.

Arnason¹⁵ sieht in einer Darstellung des Silberkastens von Brivio (Louvre)¹⁶, den er um 375-425 datiert, ein weiteres Beispiel für die „Gallic form“ der Kombination der zwei Wunderszenen zu einer einzigen. Der Autor vertritt eine Zuweisung des Stückes an eine provinzielle gallische Werkstatt. Der nimbierte Christus weist hier mit dem Thaumaturgenstab auf die Mumie des Lazarus, über den Kopf

¹² A. Coburn Soper, *The Latin Style on Christian Sarcophagi of the 4th Century: ArtB* 19 (1937) 180-185.

¹³ Soper, *Latin Style* 183, Abb. 33; WS, Taf. 99,1.

¹⁴ Soper, *Latin Style* 184; WS, Taf. 152,5. Arles, Musée d'Art Chrétien.

¹⁵ H. Harvard Arnason, *Early Christian Silver of North Italy and Gaul: ArtB* 20 (1938) 216.

¹⁶ Arnason, *Silver*, Abb. 21.

einer vor ihm knienden weiblichen Figur hinweg. Obwohl diese sein Gewand nicht berührt, deutet Arnason sie als Beispiel für Sopers gallische Form der Kombination von Marthafigur und Blutflüssiger. In dieser Darstellung mischen sich westliche Elemente—wie der Thaumaturgenstab—mit östlichen—wie der mit einem Bogen anstelle eines Giebels ausgestatteten *Adicula*. Mit dem nimbierten Christus ist die Darstellung, wenn die vorgeschlagene Datierung um 400 zu trifft, ein sehr frühes Beispiel für das Erscheinen dieses Attributs in einer Wunderszene (vgl. hierzu das theodosianische Marmorfragment der Dumbarton Oaks Collection).

Soper führte die von ihm postulierte gallische Form der szenischen Verdichtung beider Wunder zu einer Darstellung auf „a unique local tradition preserved in a sermon formerly ascribed to St. Ambrose“ zurück.¹⁷ In diesem Text wird Martha mit der Blutflüssigen Frau identifiziert und Maria von der Besessenheit durch Dämonen befreit:

„..., dum largum sanguinis fluxum siccatur in Martha, dum daemones pellit ex Maria, dum corpus redivi spiritus calore constringit in Lazaro, ...“.¹⁸

Eine solche Vorstellung sieht Soper in den zwei Sarkophagen in Arles und Clermont-Ferrand reflektiert.¹⁹ Das Arrangement der Figuren des Brüder-Sarkophags²⁰ in Rom ist nach Soper als eine Weiterentwicklung dieser gallischen Form zu sehen: Sie gleicht der Arleser Gruppe, die stehende Schwester im Hintergrund ist hier ganz weggelassen, die Christus zugewandte küßt ihm die Hand.

Handelt es sich bei Sopers gallischer Form tatsächlich um eine szenische Verdichtung beider Wunder aufgrund der von ihm vermuteten lokalen Tradition?

Sowohl die angeführten Sarkophagreliefs als auch der Silberkasten von Brivio zeigen lediglich eine ikonographische Aufwertung der Frauengestalt, die auf den Sarkophagreliefs nicht mehr kniet, sondern sich Christus nur leicht gebeugt nähert und der er sich zuwendet, während er gleichzeitig die Auferweckung des Lazarus wirkt. Die Frau aber ist als Schwester des Lazarus, Maria oder Martha, in dieser Szene völlig verständlich, nichts in ihrer Haltung deutet auf eine

¹⁷ Soper, *Latin Style* 183.

¹⁸ *Sermones S. Ambrosii Hactenus Ascripti*, Sermo XLVI, De Salomone, caput IV.14, (PL XVII, 721).

¹⁹ Soper, *Latin Style* 184.

²⁰ *Repertorium* Nr. 45.

Identifikation mit der Hämorrhöissa hin. Sie wird im Dialog mit Christus gezeigt, und dies widerspricht grundsätzlich dem akzidentellen Zusammentreffen Christi mit der Blutflüssigen. In keinem einzigen Fall berührt die Frau den Gewandsaum Christi, dieser ist ihr stets zugewandt. Die Grundzüge der Geschichte von der Heilung der Hämorrhöissa, das heimliche Erfassen des Gewandes von rückwärts und die Umwendung Christi fehlen also völlig. Bei einer tatsächlichen Bezugnahme auf den angeführten pseudo-ambrosianischen Text wäre mit einer deutlicheren Kennzeichnung der Frau zu rechnen. Sopers Beispiele repräsentieren einen spezifisch gallischen Typus der Lazarusszene, eine Kennzeichnung der Schwester des Lazarus als Martha und ihre Identifikation mit der Blutflüssigen ist jedoch nicht nachzuweisen.

Der Text in Joh 11, 20 legt eine Benennung dieser Frauenfigur als Martha allerdings nahe, da diese Christus entgegenggeht, eben ausdrücklich nicht kniet. Ihre Assoziiertheit mit der Grabädicula des Lazarus deutet hingegen eher auf Maria, die mit Christus zum Grab des Bruders geht. Dies entspräche der traditionellen Benennung der unterhalb der Ädicula zu Füßen Christi kauern den Figur auf vielen römischen Sarkophagen aus konstantinischer Zeit. Die Frau erscheint aber, wie Soper schon festgestellt hat, auf zwei römischen Sarkophagen²¹ ohne Lazarus, in derselben Haltung und Gestik wie auf dem Brüder-Sarkophag. Dies könnte auf eine Identifizierung der Figur als Martha (die Christus entgegenggeht) hindeuten, die aber letztlich ungesichert bleibt.

Es sind jedoch tatsächlich szenische Zusammenfassungen der Lazarusszene mit der Heilung der Blutflüssigen Frau belegbar.

Der untere Teil eines gefärbten koptischen Leinenstoffes aus Achmim-Panopolis im Victoria & Albert Museum²² zeigt in der gleichen Breite, die darüber Moses am Sinai und eine Christusszene einnehmen, zwei Wunder Christi in einer szenischen Verbindung: Christus schreitet nach rechts mit in diesem Falle einfachem Nimbus (der Kopf ist nicht erhalten) und wirkt mit der erhobenen Rechten, ohne Thaumaturgenstab, die Auferweckung des Lazarus, der als nimbierte Mumie in einer Ädicula mit gedrehten Säulen und Bogen ganz rechts steht, während auf der linken Seite hinter Christus eine weibliche Gestalt, die Hämorrhöissa, ebenfalls nimbiert, schreitet—nicht

²¹ Soper, *Latin Style*, Abb. 43 (Paris, Louvre).

²² *Katalog Textiles from Burying-Grounds in Egypt III Coptic period* (1922) 65, Nr. 787, Taf. XX.

kniert—und mit der Rechten den Mantel der Christusfigur von rückwärts festhält. Die Figur ist durch diesen Gestus und die erhaltene Beischrift ΕΜΑΡΩΑ zweifelsfrei gekennzeichnet. Eine Elfenbeinpyxis im Vatikan²³, die aus dem Mailänder Dom stammt, aber von Morey einer ägyptischen Werkstatt zugeschrieben wird, zeigt ebenfalls eine hinter Christus hereilende Frau, die seinen Mantel erfaßt, während er die Auferweckung des Lazarus wirkt. Morey interpretiert sie als Schwester des Lazarus, die Geste und die Situation deuten aber auch hier auf die Hämorrhöissa, die Szene entspricht ganz der des koptischen Stoffes. Beide Stücke sind in Ägypten entstanden, beide sind deutlich später datiert worden als die von Soper angeführten, ins fünfte und sechste Jahrhundert. Die lokale Tradition des pseudo-ambrosianischen Textes kann in diesen einzigen sicheren Fällen der szenischen Verbindung beider Wunder aufgrund ihrer geographischen Herkunft nicht als Erklärung herangezogen werden. Eine Identifizierung der Blutflüssigen mit Martha ist aus der Ikonographie nicht zu belegen.

b. *Hämorrhöissa oder Canaanea auf Sarkophagreliefs?*

Die so häufige Darstellung einer knienden weiblichen Gestalt, der sich Christus zuwendet, auf provençalischen und römischen Sarkophagen ab konstantinischer Zeit²⁴ und die offensichtliche frühe Etablierung eines festen ikonographischen Typus für diese Szene lassen es berechtigt erscheinen, die Frage nach der Bedeutung dieses Bildes neu zu stellen. Die schon von Wilpert und in der jüngeren Literatur zum Beispiel im Repertorium der christlich-antiken Sarkophage vorgenommene, fast selbstverständliche Benennung der Frau als Hämorrhöissa ist nicht ohne Widerspruch geblieben. Aufgrund der mangelnden Kennzeichnung der Szene durch die Künstler herrscht eine allgemeine Unsicherheit in der Unterscheidung der Heilung der Hämorrhöissa von der Bitte des Kanaanäischen Weibes um die Heilung ihrer von einem Dämon besessenen Tochter²⁵.

In welchen Fällen handelt es sich nun zweifelsfrei um Darstellungen der Heilung der Blutflüssigen Frau durch Christus? Ist dieses

²³ C. R. Morey, *Gli Oggetti di Avorio e di Osso del Museo Sacro Vaticano* (1936) 59, Nr. A61, Taf. VIII.

²⁴ Für die stadtrömischen Sarkophage s. Repertorium Nr. 11. 12. 18. 40. 42. 44. 52. 54. 60. 63. 165. 196. 214. 370. 419. 424. 504. 502. 556. 624. 660. 674. 676. 677. 694. 767. 772. 774. 776. 936. 984. 1007; vgl. LCI I, 312.

²⁵ Mt 15, 21-28; Mk 7, 24-30.

Motiv überhaupt im Repertoire der christlichen Sarkophagskulptur des vierten Jahrhunderts sicher zu belegen?

Zunächst ist festzustellen, daß im Gegensatz zu der hohen symbolischen Bedeutung der beiden anderen in der frühchristlichen Sarkophagskulptur so häufig dargestellten Heilungswunder, der Heilung des Blindgeborenen und der des Gichtbrüchigen, die als Taufsymbole ein Grundthema des frühen Christentums bildhaft werden ließen, eine solche theologische Bedeutung für die Geschichte von der Heilung der Blutflüssigen Frau nicht ohne weiteres ersichtlich ist. Handelt es sich nun bei der in Frage stehenden Zweifigurengruppe tatsächlich um diese Szene, so ist nach dem Grund für deren häufiges Erscheinen zu suchen.

Vergegenwärtigt man sich die charakteristischen Züge dieses Heilungswunders, die von den Evangelisten weitgehend übereinstimmend beschrieben werden²⁶, so sind es zwei Elemente, welche die Situation kennzeichnen und von allen anderen Wundern Christi unterscheiden: Einerseits das heimliche und zunächst unbemerkte Erfassen des Gewandsaums Christi durch die Hämorrhöissa von hinten. Andererseits die Umwendung Christi aus der Bewegung heraus nach rückwärts und seine Frage: „Wer hat mich angerührt?“ (dies nur bei Lukas und Markus). Christus wirkt das Wunder ‚passiv‘, nicht durch Rede oder Gestus, die Aktion liegt auf der Seite der Kranken. Dies ist ein von allen anderen Heilungswundern Christi abweichender Vorgang.

Eine Darstellung, welche diese Situation wiedergibt, findet sich, außer auf dem Sarkophag von San Celso, unter den zahlreichen stadtrömischen Beispielen des vierten Jahrhunderts nur auf einem Säulen-Sarkophag im Museo Pio Cristiano in Rom, den Brandenburg in das zweite Drittel des vierten Jahrhunderts datiert.²⁷ Hier ist Christus ebenfalls als Rückenfigur gegeben und wendet den Blick zurück, die Frau kniet hinter ihm und berührt sein Gewand. Ein weiterer Säulen-Sarkophag aus dem letzten Drittel des vierten Jahrhunderts in St. Peter²⁸ zeigt gleichfalls diese Szene. Christus steht leicht nach rechts gewandt, aber frontal zum Betrachter, seine Rechte liegt im Redegestus vor der Brust, die Frau erfaßt tief gebeugt mit der rechten Hand seinen Gewandzipfel. Sie kniet nicht, was als Indiz

²⁶ Mt 9, 20; Mk 5, 27; Lk 8, 44.

²⁷ Repertorium Nr. 54; WS, Taf. 195,2.

²⁸ Repertorium Nr. 676; WS, Taf. 39,1.

für ihre Identifizierung als Hämorrhöissa gewertet werden kann. Dies ist ein wichtiger Umstand: die Blutflüssige Frau richtet keine Bitte an Christus, es wäre darum nicht sinngemäß, sie als kniend darzustellen—es ist gerade ihre Absicht, unbemerkt zu bleiben. Die kniende Frauengestalt der Sarkophagskulptur könnte nun aber einen späteren Zeitpunkt der Geschichte illustrieren, das Geständnis der Frau (Mk 5,33; Lk 8,47) und die Worte, welche Christus an sie richtet: „Dein Glaube hat dich gerettet“ (Mt 9,22; Mk 5,34; Lk 8,48). Bei einer Illustration dieses Moments wäre aber die Darstellung der Berührung des Gewandes nicht mehr sinnvoll, da diese ja einem früheren Zeitpunkt im Ablauf der Geschichte entspricht. Auch die Haltung der Bittenden ergäbe keinen Sinn, da der Frau das Wunder schon widerfahren ist und sie ihr heimliches Tun gesteht.

Die Kanaanäische Frau jedoch, bzw. die Syrophönikerin bei Markus, wirft sich vor Christus nieder und bittet ihn darum, den Dämon ihrer Tochter auszutreiben.²⁹ Christus spricht mit ihr und gewährt ihre Bitte. Dieser Dialog mit anschließender Gewährung der Bitte entspricht viel mehr der traditionellen Form der Zweifigurengruppe mit Christus, welcher der vor ihm knienden Frau zugewandt die Rechte im Redegestus gegen sie erhebt, die Hand auf das Haupt der Frau legt, oder sie offen zu ihr ausstreckt (Abb. 26)³⁰. Die Cananea (oder Syrophönikerin) ist eine Heidin, die Christus im Gespräch von ihrem Glauben an ihn überzeugt und deren Bitte er daraufhin gewährt. Dieses Wunder hatte besondere Bedeutung für die Heidenchristen: Die Cananea als ein Symbol für die Erlösung der Heidenchristen würde die Häufigkeit und damit Wichtigkeit der Darstellung dieser Gruppe in der Sarkophagskulptur des vierten Jahrhunderts (und zum Beispiel auf der Lipsanothek von Brescia) rechtfertigen.

c. *Heisenbergs Marthathese*

Eine weitere Deutung der in Frage stehenden Zweifigurengruppe hat August Heisenberg vorgeschlagen.³¹ Mit dem Hinweis auf die zentrale Bedeutung der Auferstehungssymbolik in der frühchristlichen Sepulkralkunst versuchte Heisenberg eine Erklärung für das häufige Auftreten des Motivs auf Sarkophagen des vierten Jahrhunderts zu geben. Er interpretierte die Frau als Martha und bezog die Darstel-

²⁹ Mt 15, 21-28; Mk 7, 24-30.

³⁰ Vgl. WS, Taf. 212,2.

³¹ A. Heisenberg, *Ikongraphische Studien* (1922) 5-23.

lung auf Joh 11, 25-28, die Begegnung Marthas mit Jesus in Bethanien, vor der Auferweckung ihres Bruders Lazarus:

„Jesus sprach zu ihr: Ich bin die Auferstehung und das Leben. Wer an mich glaubt, der wird leben ob er gleich stürbe; und jeder, der da lebt und glaubt an mich, der wird nimmermehr sterben. Glaubst du das? Sagt sie zu ihm: Ja, Herr, ich glaube, daß du der Messias bist, der Sohn Gottes, der in die Welt kommt.“

Diese Stelle ist als Vorwurf für ein symbolisches Bild in der Sepulkralskulptur in der Tat sehr überzeugend. Hauptindiz in Heisenbergs Argumentation ist ein nachkonstantinischer Sarkophag in der Krypta der Kirche St. Engracia in Saragossa, der von Sotomayor um 340 datiert wird.³² Auf dem Fries der Frontseite erscheint ganz links Christus frontal, das Haupt nach links gewandt, in der Linken die Schriftrolle, die Rechte ausgestreckt auf dem Haupt einer sehr kleinen weiblichen Gestalt ruhend. Diese kniet mit über den Kopf gezogener Palla zu seinen Füßen und hat beide Hände vorgestreckt, ohne indes sein Gewand zu berühren. Links von ihr bildet eine nackte Atlasfigur, welche die obere Randleiste abstützt, den Abschluß des Frieses auf dieser Seite. Auf der Randleiste ist oberhalb der Christusfigur ein eingemeißeltes XP zu erkennen. Auf der Sockelleiste jedoch erscheint unterhalb der knienden Frau der Name „MARTA“. Da hier die Ädicula mit der Mumie des Lazarus fehlt, kann es sich nur um den Moment handeln, in welchem Martha Christus entgegengeht und er zu ihr spricht (Joh 11, 25-28). Über die Haltung Marthas sagt Johannes nichts, sie ist auf dem Relief als Bittende kniend dargestellt. Aus dieser durch die Inschrift verbürgten Marthaszene leitete Heisenberg einen generellen Bezug entsprechender Sarkophagreliefs des vierten Jahrhunderts auf die Textstelle bei Johannes ab. Ob die Inschriften des Sarkophags zeitgleich mit seiner Skulptierung entstanden sind, ist unsicher.³³ Aber auch wenn man eine Ausführung der Inschriften durch den Künstler des Frieses annimmt, ist die Konsequenz nicht unbedingt die von Heisenberg angenommene. Die Tatsache, daß auf dem Sarkophag von Saragossa die Figur der knienden Frau mit einer Inschrift benannt und damit die Szene erklärt wird, muß nicht notwendigerweise zu der Schlußfolgerung führen, daß alle ähnlichen Darstellungen denselben Gegenstand zum Vorwurf haben. Es ist

³² M. Sotomayor, *Sarcofagos Romano-Cristianos de España* (1975) 159, Nr. 29, Abb. 37.

³³ Ebd., 169.

ebensogut möglich, daß der Künstler—gerade weil diese Gruppe traditionell eine andere Bedeutung hatte—hier die Figur mit einer erklärenden Beischrift versah, um ein Verständnis seiner Intention sicherzustellen.

d. *Imperiale Restitutionstypen*

Die Konstellation der traditionellen Zweifigurengruppe mit der knienden Frau, die die Arme vorstreckt, und der ihr zugewandten Christusfigur mit der gewährenden Geste der rechten Hand greift einen geläufigen und vor allem auf Münzen und Staatsmonumenten verbreiteten Typus der imperialen spätrömischen Ikonographie auf, denjenigen des Herrschers mit der vor ihm knienden Personifikation einer Provinz oder Stadt, den Typus des ‚Restitutor Provinciae‘³⁴ oder des ‚Restitutor Orbis‘³⁵ (Abb. 21). Diese Gruppe, die sich aus dem ‚Clementia‘-Motiv des Herrschers und der ‚supplicatio‘ der knienden Figur zusammensetzt³⁶, drückt in Gestik und Haltung der Figuren eine Aktion von Bitte und Gewährung aus. Die Begegnung Christi mit Martha in Joh 11,25 hat jedoch viel mehr den Charakter eines Dialogs, im Gegensatz zu den Wunderszenen mit der Hämorrhöissa und der Kanaanäischen Frau. Diese bringen beide Anliegen vor, ihre Haltung wird beschrieben, sie werfen sich vor Christus zu Boden. Das ist bei Martha, die Christus entgegenggeht und zu ihm spricht, nicht so. Auch die Darstellung dieser Zweifigurengruppe auf einem reinen Wundersarkophag wie dem Baum-Sarkophag in Arles³⁷ spricht nicht für eine Illustration der Stelle in Joh 11. Auf dem Baum-Sarkophag steht Christus in der beschriebenen Haltung vor einer Knienden, genau wie er auf demselben Sarkophag einem Blinden und einem Gichtbrüchigen begegnet. Die übrigen Darstellungen zeigen ebenfalls Wunderszenen (Auferweckung des Jünglings von Naim, Kanaawunder, Brotwunder; im Zentrum Orans). Überall erscheint

³⁴ R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art* (1963) 135, Abb. 3,78. 3,79—Münzen des Hadrian. Diese formale Abhängigkeit sieht auch E. Dinkler-von Schubert in: *Katalog Age of Spirituality*, 439, Nr. 397. Eine abweichende Auffassung vertritt dagegen neuerdings Th. F. Mathews, *The Clash of Gods* (1993) 62-64.

³⁵ Brilliant, *Gesture and Rank* 190, Abb. 4,68—Caracalla. 4,69—Valerian; zur Rolle der Restitutionsmotive auf Staatsmonumenten und im Hofzeremoniell vgl. A. Alföldi, *Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhof*: RM 49 (1934) 52.

³⁶ Brilliant, *Gesture and Rank* 75, Abb. 2,62. 2,63.

³⁷ WS, Taf. 227,2; F. Benoit, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille* (1954) Nr.39, Benoit datiert den Sarkophag um 375.

exakt dieselbe Konstellation von Christus, der das Wunder wirkt, mit einem Zeugen im Hintergrund. Für die Deutung dieser Darstellung kommt nur die Hämorrhöissa oder die Canaanea in Frage, beides Heilungswunder, die in das Programm des Sarkophags passen.

Wie bereits ausgeführt ist die Geschichte von der Bitte des Kanaanäischen Weibes um die Heilung ihrer Tochter als Vorwurf für die fragliche Zweifigurengruppe auf Sarkophagen des vierten Jahrhunderts näherliegend als die der Blutflüssigen Frau. Die eindeutige Charakterisierung der Szene als Bitte und Gewährung derselben entspricht der Situation der Kanaanäerin, während die Hämorrhöissa zunächst unbemerkt bleibt und zu dem Zeitpunkt, an dem Christus zu ihr spricht, ihr Tun gesteht, nicht aber eine Bitte vorbringt. Das Wunder ist ihr bereits vorher widerfahren. Ein Detail vieler Darstellungen, welches vielfach eine Interpretation der Szene als Heilung der Hämorrhöissa impliziert hat, ist die Berührung des Gewandes der Christusfigur³⁸—ein Element, das zu der Canaanea nicht recht passen will, in der Geschichte von der Hämorrhöissa hingegen eine wichtige Rolle spielt. Abgesehen von der Tatsache, daß dies, wie oben erläutert, bei einer Hämorrhöissa mit ihr zugewandter Christusfigur aus Gründen der zeitlichen Reihenfolge nicht sinnvoll erscheint, ist diese Berührung selbst in vielen Fällen zweifelhaft. Von den zahlreichen sonst gleichartigen Darstellungen zeigen nur wenige eindeutig die Berührung des Gewandes, auf etlichen fehlt sie ganz. Aber auch dort, wo sie nachweisbar ist, wird diese Berührung meist durch eine einfache Überschneidung der vorgestreckten Hände der knienden Frau mit dem Gewand Christi angedeutet. Ein tatsächliches Erfassen des Gewandsaums ist selten zu belegen.³⁹ Genau dieselbe Geste der vorgestreckten Hände, welche den Mantel der Christusfigur berühren oder einfach überschneiden, findet sich in vielen Fällen auch bei zeitgenössischen Darstellungen der Heilung des Blinden oder des Gichtbrüchigen⁴⁰, außerdem gelegentlich bei der unterhalb der Ädicula knienden Schwester (Maria) in der Lazarusszene.⁴¹ Besonders eindrucksvoll zeigt dieses Detail das von Lasso in die Mitte des vierten Jahrhunderts datierte Mosaik des Sarkophags von

³⁸ Repertorium, Nr. 40. 52. 54. 60. 214. 504. 502. 556. 676. 767.

³⁹ Ebd., Nr. 676.

⁴⁰ WS, Taf. 227,2: Baum-Sarkophag, Arles (Blinder und Gichtbrüchiger); Sarkophag aus Trinquetaille, Arles (Gichtbrüchiger); Repertorium Nr. 43, Nr. 6 (Blindenheilung) Nr. 22 (Gichtbrüchiger).

⁴¹ Repertorium Nr. 8.

Tipasa (Abb. 22)⁴²: Der Blinde—dessen Augen sich schon geöffnet haben—berührt mit seiner ausgestreckten rechten Hand den Mantel Christi. In all diesen Fällen handelt es sich um das Motiv der ‚supplicatio‘ der spätrömischen imperialen Ikonographie. Das Vorstrecken der Hände des Knienden und die Berührung des Gewandes oder des Knies des Herrschers oder desjenigen, der ‚clementia‘ übt, gehört zu diesem Motiv.⁴³ Das Motiv findet sich als Teil derselben ikonographischen Formel zum Beispiel auf der Trajansssäule⁴⁴, auf antoninischen Generals-Sarkophagen⁴⁵ sowie auf Münzen besonders der Severer und Konstantins (Abb. 21).⁴⁶ Die unverkennbare Übernahme dieser ikonographischen Chiffre aus dem Inventar der kaiserzeitlichen Kunst in die christliche Sarkophagskulptur legt den Schluß nahe, daß in beiden Fällen die durch die Formel ausgedrückte Situation die gleiche ist: eine vorgetragene Bitte des Supplicanten und deren Gewährung durch den Herrscher bzw. Christus. Eine Szene, für deren Illustration die Verwendung dieser Ikonographie nahelag, war die Bitte der Kanaanäerin um die Heilung ihrer Tochter.

Die Übernahme der kaiserlichen Restitutionsszene für die Darstellung eines christlichen Heilungswunders ist der Gestaltung des Einzugs Christi in Jerusalem als imperiale Adventus-Szene⁴⁷ in der Kunst des vierten Jahrhunderts vergleichbar. Es handelt sich um eine sicherlich bewußte Anlehnung an eine Bildformel, die dem spätantiken Betrachter vertraut war und von ihm wiedererkannt wurde. Indem Christus im Typus des Kaisers erscheint, der die Rechte einer eroberten Provinz oder Stadt wiederherstellt bzw. der als ‚Restitutor Orbis‘ weltumspannende Autorität versinnbildlicht, führt er den kaiserlichen Herrschaftsanspruch ad absurdum: Christus als Imperator verheißt ein Reich, das nicht von dieser Welt ist.

Nachklänge dieser typologischen Anlehnung finden sich noch wesentlich später. Auf einem von Alfons Barb besprochenen byzantini-

⁴² J. Lassus, *Les mosaïques d'un sarcophage de Tipasa: Libya* (Archéologie-Epigraphie) III.2 (1955) 278.

⁴³ Vgl. zum Motiv des Umfassens der Knie A. Alföldi, *Zeremoniell* 48; zur Proskynese mit Küssen des kaiserlichen Gewandzipfels im Hofzeremoniell vgl. ebd. 62.

⁴⁴ Brilliant, *Gesture and Rank* 123, Abb. 3,47—Szene CXVIII.

⁴⁵ Ebd., 158-159.

⁴⁶ Vgl. auch ebd. 194, Abb. 4,86 (Magnentius).

⁴⁷ Vgl. E. Kantorowicz, *The 'King's Advent' and the Enigmatic Panels in the Doors of S. Sabina: ArtB* 26 (1944) 207-231. Allgemein zur Übernahme imperialer Bildformeln in die frühchristliche Ikonographie vgl. L'Orange, *Cosmic Kingship* 166f.

schen Amulett im British Museum⁴⁸, das neben anderen Darstellungen Christus als Zentralfigur mit erhobener Rechter frontal zeigt und zu beiden Seiten—in einer Reihe—Heilungswunder, kniet symmetrisch zu Füßen Christi auf jeder Seite eine weibliche Gestalt in fast identischer Haltung, die linke jedoch scheint seinen Mantelsaum zu erfassen, während die rechte diesen nur unklar berührt. Barb deutete die linke als Hämorrhöissa, die rechte mit Vorbehalt als Canaanea. Das Münzbild eines Herrschers mit symmetrisch zu seinen Füßen knienden Barbaren im British Museum (Abb. 21) zeigt eine sehr ähnliche Konfiguration, bis in die in beiden Fällen disproportioniert vergrößert anmutende rechte Hand Christi bzw. des Imperators. Ein Amulett in New York⁴⁹ zeigt Christus mit im Redegestus ausgestreckter rechter Hand, vor ihm eine weibliche Gestalt auf dem Boden kauern, nicht kniend. Der eingravierte Begleittext ist eine Kurzfassung der Geschichte von der Heilung der Blutflüssigen bei Markus. Hier, mit der auf dem Boden kauern, ist eindeutig der spätere Zeitpunkt dargestellt, in welchem die Frau Christus ihr Tun gesteht und er zu ihr spricht (Redegestus der erhobenen Rechten). Eine Berührung des Gewandes wäre hier dem Ablauf der Geschichte gemäß unsinnig und ist folgerichtig weggelassen worden. Die beiden Amulette sind dem sechsten und siebten Jahrhundert und dem byzantinischen Osten bzw. Ägypten zugewiesen worden.⁵⁰

Zum Motiv der Blutflüssigenheilung im vierten Jahrhundert ist Eusebius' Bericht von einer Bronzestatue in der Stadt Paneas als zeitgenössische Quelle aufschlußreich:

„... Von dorthier soll nämlich jenes blutflüssige Weib gekommen sein, welches, wie wir aus den Evangelien wissen, durch unseren Erlöser Befreiung von ihrem Leiden gefunden hat. ... Es steht nämlich auf einem hohen Steine bei der Türe ihres Hauses das ehernen Bild eines Weibes, welches, auf ein Knie niedergebeugt, einer Flehenden gleich, die Hände nach vorne ausstreckt. Diesem gegenüber aber steht von demselben Metalle aufrecht das Bild eines Mannes, welcher, mit einem Mantel anständig bekleidet, seine Hand gegen das Weib ausstreckt. Zu seinen Füßen an der Säule selbst wächst eine fremdartige Pflanze, welche bis an den Saum des metallenen Mantels hinaufgeht und ein Heil-

⁴⁸ A. A. Barb, *Three Elusive Amulets*: JWCi 27 (1964) 10-17. British Museum Reg.Nr. 1938, 10-10, 1, galvanoplastische Kopie eines Originals aus Bronze oder Kupfer.

⁴⁹ Metropolitan Museum of Art. *Katalog Age of Spirituality*, Nr. 398, Hämatit.

⁵⁰ Vgl. Barb, *Amulets*; *Katalog Age of Spirituality*, Text zu Nr. 398.

mittel gegen mancherlei Krankheiten ist. Diese Mannesgestalt nun soll das Bild Jesu sein.“⁵¹

Eusebius beschreibt exakt die Komposition des imperialen ‚Restitutor Provinciae‘-Motivs, welches ja der fraglichen Zweifigurengruppe auf christlichen Sarkophagen des vierten Jahrhunderts entspricht.⁵² Er erwähnt keine Berührung des Mantels Christi, die Frau hat lediglich kniend die Hände im Gestus der Schutzflehenden ausgestreckt. Interessant ist, daß Eusebius eine Pflanze beschreibt, die zu Füßen Christi an der Säule wächst und gerade bis an den Saum des Mantels der Christusfigur heraufreicht. Dieser Pflanze wird als ἀλεξιφάρμακόν die Eigenschaft eines Allheilmittels nachgesagt. Die in den Evangelien begegnende Vorstellung von der Heilung durch passive Berührung wird hier offenbar übertragen auf ein Medium, welches durch die Berührung des Abbildes Christi heilkräftig und damit zum φάρμακον wird. Eusebius’ Beschreibung der Skulptur selbst enthält kein Detail, welches seine Deutung stützt oder auch nur den christlichen Charakter des Monuments festlegt. Was er schildert, ist ein Restitutionsmotiv, es kann sich ebenso gut um ein kaiserzeitliches Herrscherbild mit der knienden Personifikation einer Provinz handeln, dem möglicherweise sekundär eine christliche Bedeutung beigelegt wurde.

Ergebnis

Die Zweifigurengruppe auf christlichen Sarkophagen des vierten Jahrhunderts, welche Christus mit einer vor ihm knienden Frau zeigt, ist aufgrund ihrer fast unveränderten Übernahme des imperialen ‚Restitutor Provinciae‘-Motivs kaiserzeitlicher Münzen und Staatsmonumente in der Identifizierung mit einer bestimmten Begebenheit problematisch. Die Tatsache, daß die ikonographische Formel eine Submission und die Gewährung einer Bitte impliziert, läßt die von Heisenberg vorgeschlagene Deutung der Szene als Begegnung Marthas mit Christus wenig wahrscheinlich erscheinen, da dieses Zusammentreffen einen anderen Charakter hat. Die Marthaszene ist eher in den von Soper genannten Fällen überwiegend gallischer Herkunft zu vermuten, wo Christus mit einer stehenden Frau dargestellt ist⁵³—

⁵¹ Eusebius, Hist. Eccl. VII.18. Übs. M. Stigloher (1880) 445.

⁵² A. Pératé, Note sur la groupe de Panéas: MélArch 5 (1885) 305; vgl. LCI I, 312.

⁵³ Baum-Sarkophag, Louvre, WS, Taf. 116,1; Sarkophag Arles, WS, Taf. 152,5; Brüder-Sarkophag, Rom, WS, Taf. 91.

sowohl in Verbindung mit der Lazarusszene als auch ohne diese. Das Auftreten der Zweifigurengruppe auf Sarkophagen, die ausschließlich Wunderszenen zeigen, und die Ähnlichkeit der Szene mit anderen Heilungswundern läßt darauf schließen, daß entweder die Blutflüssige oder die Kanaanäerin gemeint ist. Gegen eine Deutung als Hämorrhössa spricht in den meisten Fällen, daß die dargestellte Situation nicht der in den Evangelien geschilderten entspricht. Andererseits existierte das Motiv in der Kunst sehr wohl schon und wurde unmißverständlich dargestellt, dies belegt das frühe Fresko in der Katakomben des Praetextat⁵⁴, das in ganz abweichender Form eine unbeachtet hinter Christus und den Aposteln kauernde weibliche Gestalt zeigt, wie auch die beiden römischen Sarkophage aus dem vierten Jahrhundert, die vorstehend beschrieben wurden.⁵⁵ Die Bitte des Kanaanäischen Weibes an Christus, den Dämon ihrer Tochter auszutreiben, paßt hingegen sowohl in den Kontext der Wunderszenen als auch zu dem imperialen supplicatio-clementia-Motiv der Gruppe. Das Berühren des Gewandes braucht dieser Deutung nicht entgegenzustehen, dieses Element ist Teil des supplicatio-Motivs selbst und kein narratives Detail. Das häufige Auftreten des Themas mag sich damit erklären, daß die Geschichte von der Canaanea für die Heidenchristen ein besonders bedeutsames Wunder war.

Letztlich bleiben die Darstellungen dieser Gruppe auf römischen Sarkophagen des vierten Jahrhunderts jedoch so unspezifisch, da sie bloß eine Chiffre der kaiserzeitlichen Kunst übernehmen, daß in vielen Fällen eine Entscheidung zwischen Hämorrhössa, Canaanea und Marthaszene nicht mit Sicherheit zu treffen ist.

Ausblick: Narrative Tendenzen in der Elfenbeinplastik

Während die Sarkophagreliefs des vierten Jahrhunderts kaum eine Unterscheidung der beiden Szenen zulassen, ist dies auf theodosianischen Elfenbeinen bereits möglich: Zwei Elfenbeintafeln aus der Zeit um 400 erlauben aufgrund ihrer Tendenz zu einer stärker narrativen Schilderung eine klare Differenzierung. Auf der Vorderseite der sogenannten Lipsanotek von Brescia, die Volbach ins dritte Viertel des vierten Jahrhunderts datiert⁵⁶, erscheint die Szene ganz

⁵⁴ WK, Taf. 20.

⁵⁵ Repertorium Nr. 54. 676.

⁵⁶ Volbach Nr. 107.

nach dem Muster der Ikonographie des ‚Restitutor Provinciae‘: Christus steht aufrecht und frontal zum Betrachter und hat die Rechte im Redegestus gegen eine vor ihm kniende Frauengestalt ausgestreckt. Diese ist auf ihr rechtes Knie niedergelassen und hat beide Hände Christus entgegengestreckt, ohne indessen tatsächlich sein Gewand zu erfassen. Die hier wiedergegebene Situation entspricht ganz derjenigen der Canaanea vor Christus.

Ein Teil eines Elfenbein-Diptychons im Louvre (dessen andere Hälfte sich in Berlin befindet) zeigt drei Heilungswunder Christi übereinander: die Heilung der Hämorrhöissa, die des Besessenen von Gerasa und die des Gichtbrüchigen. Das Diptychon wird von Volbach dem Anfang des fünften Jahrhunderts zugewiesen.⁵⁷ Die oberste der drei Tafeln zeigt Christus nimbiert, nach rechts ausschreitend, die Rechte im Redegestus nach rechtsweisend, die Linke im Gewand. Christus wendet im Gehen den Blick zurück zu einer knienden weiblichen Gestalt mit über den Kopf gezogener Palla, welche zu ihm aufblickt und mit der ausgestreckten rechten Hand den Saum seines Mantels festhält. Zu beiden Seiten Christi steht eine männliche Figur, ein Jünger oder Apostel. Diese Darstellung unterscheidet sich nur geringfügig von jener der Lipsanothek von Brescia, aber durch die beiden Elemente der Rückwendung Christi aus der Bewegung heraus und das tatsächliche Festhalten seines Mantels durch die Frau erhält die Szene einen völlig anderen Charakter: Der Statik des imperialen Restitutionsmotivs mit seiner kodifizierten Gestik und festgelegten Bedeutung steht hier die Wiedergabe eines bestimmten Moments gegenüber, die trotz sparsamster Schilderung einen ausgeprägt narrativen Charakter hat. In dem Motiv des Kniens der Hämorrhöissa liegt noch ein Reflex der alten Restitutionstypen. Es handelt sich hier um die wohl früheste zweifelsfreie Darstellung dieser Szene in der Elfenbeinplastik.

3. *Das ikonographische Programm des Sarkophags von San Celso*

a. *Die Hämorrhöissa*

Vor dem Hintergrund der unspezifischen und schwer zuzuordnenden Darstellungen des vierten Jahrhunderts erscheint das Relief mit der Heilung der Hämorrhöissa auf der linken Schmalseite des Sarko-

⁵⁷ Ebd., Nr. 113.

phags von San Celso (Abb. 15) umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, daß die häufigen früheren Darstellungen der Zweifigengruppe in den meisten Fällen offenbar eine andere Wunderszene, die der Bitte der Kanaanäerin um die Heilung ihrer Tochter, zeigen. Die Darstellung des Sarkophags von San Celso scheint in der Tat eine vollkommene Neuschöpfung zu sein, die nichts mit der Komposition und kodifizierten Gestik der kaiserzeitlichen Restitutionstypen gemein hat.

Diese Feststellung wirft mehrere Fragen auf. Da es sich bei diesem Relief nicht nur um eine der spätesten belegbaren, sondern um eine der wenigen überhaupt in der frühchristlichen Sarkophagskulptur nachweisbaren Darstellungen dieses Themas handelt, ist nach dem Grund zu fragen, warum ein seltenes Motiv in herausgehobener Weise als Einzelszene dargestellt wird. Liegt hier eine spezielle Bedeutung der Szene innerhalb der frühchristlichen Sepulkralkunst zugrunde? Gibt die zeitgenössische Literatur hierüber Aufschluß? Ist die Bedeutung dieser Szene Teil einer übergeordneten Thematik des gesamten Reliefprogramms des Sarkophags? Und ist die Ikonographie des Reliefs lokalen Ursprungs?

Um Antwort auf diese Fragen zu erhalten ist es von Nutzen, die zeitgenössischen Quellen heranzuziehen. Hierbei fällt auf, daß Ambrosius, Bischof von Mailand und einer der einflußreichsten Theologen im ausgehenden vierten Jahrhundert, sich ausführlich und wiederholt zum Thema der Blutflüssigenheilung geäußert hat. Im Lukaskommentar des Ambrosius findet sich folgende Erklärung der Stelle Lk 8, 40-56:

„Wie jene Frau nämlich, die unter den Händen der Ärzte ihr ganzes Vermögen aufgebraucht hatte, so hatte auch die Heidenkirche die ganze Mitgift ihrer Natur und das Vatererbe des Lebens vergeudet: die heilige, züchtige, gottesfürchtige, glaubenswillige, doch aus Schamgefühl schüchterne! Denn das ist dem Schamgefühl und Glauben eigen, seiner Schwäche sich bewußt zu sein, die Hoffnung auf Vergebung nicht aufzugeben.- Züchtig nun berührte sie den Saum, zuversichtlich trat sie hinzu, gottesfürchtig glaubte sie, einsichtsvoll erkannte sie, daß sie geheilt sei. So erfaßte auch das heilige, gottesgläubig gewordene Heidenvolk Scham über seine Sünde um mit ihr zu brechen, es brachte Glaubenswilligkeit entgegen um gläubig zu werden, legte Frommsinn an den Tag um zu beten, nahm Einsicht an um auch seinerseits der Heilung sich bewußt zu werden, schöpfte Zuversicht um einzugestehen, daß es ein fremdes [für die Juden bestimmtes] Heil vorweg an sich gerissen habe. Warum aber die Berührung Christi ‚von rückwärts‘ [Lk 8,44] ? Vielleicht weil geschrieben steht: ‚Hinter dem Herrn deinem

Gott sollst du herziehen'[Deut 13,4]. Wozu anders desgleichen die Bemerkung, daß sowohl des Vorstehers Töchterlein ,im Alter von zwölf Jahren'[Lk 8,42] am Sterben lag, als auch jene Frau ,seit zwölf Jahren'[Lk 8,43] am Blutflusse litt, als daß man sehe, daß die Kirche, solange die Synagoge in Kraft stand, darniederlag? Der letzteren Schwäche bedeutet der ersteren Kraft- denn ,die Sünde jener ward den Heiden zum Heil'[Röm 11,11]- ihr Ende der Kirche Anfang, nicht den natürlichen, sondern den Heilsanfang; denn' eine teilweise Verblendung kam über Israel, bis die Vollzahl der Heiden einginge'[Röm 11,25]. Nicht also zeitlich, sondern gesundheitlich war die Synagoge älter denn die Kirche; denn solange jene glaubte, glaubte diese nicht und lag an verschiedenen Krankheiten des Leibes und der Seele siech darnieder, ohne daß ein Heilmittel Gesundung brachte. Da hörte sie von der Erkrankung des Judenvolkes, fing an Hoffnung auf ein Heilmittel zu ihrer Gesundung zu schöpfen, erkannte, daß die Zeit gekommen sei, daß ein Arzt vom Himmel erscheinen werde, erhob sich um dem Worte entgegenzueilen und sah, wie es von den Volksscharen umringt wurde [Lk 8,45]. Die Umringenden nämlich sind noch nicht gläubig, gläubig sind die Berührenden. Kraft des Glaubens berührt man Christus, kraft des Glaubens schaut man Christus, nicht leiblich berührt man ihn, nicht mit den Augen gewahrt man ihn. Denn nicht sieht ihn, wer sehend nicht sieht; und nicht hört, wer das, was er hört, nicht versteht, und nicht berührt, der nicht im Glauben die Berührung vornimmt. So sprach er denn, um den Glauben der berührenden [Frau] offenbar zu machen: ,Es hat mich jemand berührt; denn ich merkte, daß eine Kraft von mir ausging'[Lk 8,46]. Das zeigt klar an, daß die Weisheit sich nicht einschließen, die Gottheit nicht in einen Rahmen menschlichen Vermögens und in den Kerker des Leibes einzwängen, sich nicht fassen, nicht von den engen Fesseln des Körperlichen niederbinden läßt, daß vielmehr die ewige Kraft weit über die Grenzen unserer Armseligkeit hinausgeht. Denn nicht menschlichem Zutun verdankt das Heidenvolk seine Befreiung, sondern Gottes Geschenk ist die Heidenkirche, die selbst schon mit geringem Glauben das ewige Erbarmen sich zuwendete. Wollten wir jetzt über die Größe unseres Glaubens nachdenken und der Größe des Gottessohnes uns bewußt werden, müßten wir gewahren, daß wir im Vergleich zu ihm nur bis an seinen Kleidessaum reichen, den oberen Teil seines Kleides aber nicht berühren können. Wenn es darum auch uns um Heilung zu tun ist, so läßt uns im Glauben den Saum Christi berühren! Keiner entgeht ihm, der seinen Saum berührt, der von rückwärts ihn berührt; denn Gott benötigt nicht der Augen zum Sehen und braucht keine leiblichen Sinne, sondern trägt in sich die Allwissenheit. Selig darum, wer auch nur den äußersten Teil des Wortes berührt! Wer vermöchte es denn ganz zu erfassen?⁵⁸

⁵⁸ Ambrosius, *Expositio Evangelii secundum Lucam* VI, 56-59: „Nam sicut illa quae in medicis erogaverat omnem substantiam suam, ita etiam congregatio gentium amiserat omnia dona naturae et patrimonium vitale prodegerat, sancta, verecunda,

Im Zentrum dieser Interpretation des Lukastextes stehen die Blutflüssige als Bild des gläubig gewordenen Heidenvolkes und Christus als Arzt der Kirche, „*medicus adesset e caelo*“. Die Hämorrhöissa, die Heidenkirche, erlangt das Heil von Christus, der sich auf dem Weg zu der Tochter des Jairus befindet, welche hier für die *ecclesia ex circumcissione* steht. Auffällig ist der besondere Nachdruck, mit dem Ambrosius die Bedeutung der Berührung des Gewandes Christi betont. Nur der Berührende ist ein Gläubiger. Bemerkenswert ist weiterhin die Symbolik, die Ambrosius gerade der Berührung Christi von rückwärts beilegt: die Größe des menschlichen Glaubens reicht nur bis an den Saum des Gewandes Christi, wer Heilung sucht, muß mit der Größe seines Glaubens den Saum berühren. Auch wer den

religiosa, fide promptior, pudore cunctator: hoc est enim pudoris et fidei agnoscere infirmitatem, non desperare veniam. Verecunda ergo fimbriam tetigit, fidelis accessit, religiosa credidit, sapiens sanata se esse cognovit. Sic sancta plebs gentium, quae deo credidit, peccatum erubuit ut desereret, fidem detulit ut crederet, devotionem exhibuit ut rogaret, sapientiam induit ut sanitatem suam et ipsa sentiret, fiduciam sumsit ut fateretur quod praeripuisset alienum. Cur autem retro tangitur Christus? An quia scriptum est: 'post dominum deum tuum ambulabis?' Quid etiam sibi vult quod et principis filia annorum XII moriebatur et mulier ista fluxu sanguinis ab annis XII laborabat nisi ut intellegatur quia quamdiu synagoga vixit laboravit ecclesia? Defectus illius huius est virtus, quia 'illorum delicto salus gentibus', et consummatio illius huius exordium, non naturae exordium, sed salutis, 'quia caecitas ex parte Israhel contigit, donec plenitudo gentium intraret'. Non igitur tempore, sed specie sanitatis antiquior synagoga quam ecclesia, quia quamdiu illa credebatur ista non credidit et per varias corporis atque animae passiones inmedicabili remedio aegra languebat. Audivit aegrotare populum Iudaeorum, sperare coepit salutis suae remedium, tempus venisse cognovit, quo medicus adesset e caelo, surrexit ut occurreret verbo, vidit quia comprimebatur a turbis; non enim credunt qui comprimunt, credunt qui tangunt. Fide tangitur Christus, fide Christus videtur, non corpore tangitur, non oculis comprehenditur; neque enim videt qui videns non videt neque audit qui ea quae audit non intellegit neque tangit qui non fideliter tangit. Denique ut fidem tangentis exprimeret, ait: 'tetigit me aliquis; nam ego cognovi de me virtutem exisse'. Quod est evidentis indicii quia non intra possibilitatem condicionis humanae atque intra corporis claustrum inclusa sapientia, divinitas coartata est, non capitur angustiis corporalibus, non tenetur, sed ultra fines nostrae mediocritatis virtus exundat aeterna. Non enim humana ope plebs gentium liberatur, sed dei munus est congregatio nationum, quae etiam brevi fide misericordiam inclinat aeternam. Nunc si consideremus quanta sit fides nostra et intellegamus quantus sit dei filius, videmus quia comparatione eius fimbriam tantummodo tangimus, superiorem vero vestimenti eius partem nequimus adtingere. Si igitur et nos curari volumus, fide tangamus fimbriam Christi. Non latet eum quicumque fimbriam tetigerit, qui tetigerit aversum; neque enim deus indiget oculis ut videat neque corporaliter sentit, sed in se habet cognitionem omnium. Beatus ergo qui vel extremam partem verbi contigerit; nam totum quis potest comprehendere?' (CCL XIV, IV, 193-195). Übs. J. E. Niederhuber, Des hl. Kirchenlehrers Ambrosius v. Mailand ausgew. Schriften II (1915) 296-298.

Saum von rückwärts berührt, entgeht Gott nicht, denn dieser ist allwissend.

Die Interpretation der Frau als Heidenkirche, von Christus als Arzt der Kirche und der Szene als einem Bild des Glaubens verleiht der Begebenheit einen Symbolcharakter und eine theologische Tragweite, die eine monumentale Darstellung rechtfertigen. Die Bedeutsamkeit, welche in diesem Zusammenhang der Berührung beigemessen wird und die merkwürdige Metaphorik des Berührens „von rückwärts“ in Ambrosius' Kommentar, erklären sowohl die ungewöhnliche Darstellung Christi als abgewandter Rückenfigur als auch die ikonographische Aufwertung der Frau auf dem Sarkophag von S. Celso.

Ambrosius legt außerdem der Geschichte von der Heilung der Blutflüssigen eine vorbildhafte Bedeutung für Auferstehung und Wiederkunft bei:

„Erst nun laßt uns das bedenken, daß der Herr, als er daran ging, eine Tote zu erwecken, zuvor noch zur Weckung des Glaubens eine Blutflüssige heilte. Eben daß man wisse, daß die Stillung des Blutflusses vorbildliche Bedeutung hatte, geschieht die Heilung dieser [Kranken] auf dem Weg zu jener [Toten]. So geht auch beim Leiden des Herrn eine zeitliche Auferstehung vor sich, auf daß man an jene ewige glaube“.⁵⁹

Diese Symbolik begründet das Erscheinen des Motivs in einem sepulkralen Kontext und verleiht dem Thema eine eschatologische Dimension.

Die lokale Tradition der ambrosianischen Auslegung des Lukasevangeliums stellt ganz offenbar die Quelle für das so ungewöhnliche Bild des Sarkophags von San Celso dar. Der Lukaskommentar ist aber nicht die einzige Stelle, an welcher Ambrosius sich auf dieses Wunder bezieht. In *De Bono Mortis* findet sich folgende Auslegung der Geschichte:

„Wenn Jemand das Leben berührt, so wird er leben. So berührte jenes Weib, das den Saum des Kleides berührte, in Wahrheit das Leben; darum hörte sie das gnadenreiche Wort: ‚Dein Glaube hat dir geholfen; gehe hin in Frieden!‘“.⁶⁰

⁵⁹ Ambrosius, *Expositio Evangelii secundum Lucam* VI,60: „Et primum illud consideremus quod suscitaturus mortuam ad faciendam fidem aemorrhousam ante curavit. Et ut scias exempli gratia stetisse sanguinis fluxum, dum illa pertitur, ista curatur. Sic et resurrectio temporalis in domini passione celebratur, ut et perpetua illa credatur“ (CCL XIV, IV, 195). Übs. Niederhuber, Ambrosius II, 298f.

⁶⁰ Ambrosius, *De Bono Mortis* 12.57: „Si quis vitam tangit, vivit. Denique tetigit illa mulier, quae tetigit fimbriam eius et a morte dimissa est, cui dicitur: ‚fides tua te

Durch ihren Glauben ist die Hämorrhössa geheilt worden, für Glauben steht hier die Berührung. Wiesner hat deutlich gemacht, daß dies ein Leitgedanke bei Ambrosius ist: „Ambrose frequently presents faith as a direct apprehension, a ‚touching‘ of Christ“.⁶¹

Die ambrosianische Interpretation des Lukastextes und die spezifische Bedeutung, die Ambrosius der Geschichte von der Heilung der Hämorrhössa in seinen Schriften unterlegt, ist offensichtlich in dem Relief des Sarkophags von San Celso reflektiert und bietet eine Erklärung für diese singuläre Darstellung. Die hier aufgrund stilgeschichtlicher und ikonographischer Kriterien vermutete Entstehung der Reliefs in einer Mailänder Werkstatt um 390 läßt den Einfluß einer lokalen Tradition dieser ambrosianischen Schrift des ausgehenden vierten Jahrhunderts durchaus plausibel erscheinen.

b. *Die Frauen am Grabe und die Thomasszene*

Ist nun ebenso Aufschluß über die Deutung und Herkunft der übrigen Szenen des Sarkophags zu gewinnen? Kann hier eine übergeordnete Thematik der Reliefs erschlossen werden?

Die zitierte Passage in *De Bono Mortis* fährt unmittelbar anschließend fort:

„Wenn derjenige, welcher einen Toten berührt, unrein wird, so ist derjenige, welcher den Herrn des Lebens berührt, dadurch gerettet. So suchen wir ihn denn, aber nicht unter den Toten, damit nicht auch uns gesagt wird, wie jenen Frauen: ‚Was sucht ihr den Lebendigen bei den Toten? Er ist nicht hier, sondern auferstanden‘“.⁶²

Dieses Thema findet sich nun auf dem Fries der Frontseite des Sarkophags (Abb. 18): Vor der turmhaft gegebenen Grabarchitektur mit einer hochragenden, leeren Öffnung stehen die beiden Frauen, wobei die hintere zu dem in einer Wolke darüber erscheinenden Engel aufsieht, die vordere gesenkten Blickes mit ihrer rechten Hand auf das am Boden liegende Leichentuch deutet. Es handelt sich um eine Illustration der Stelle Mt 28, 2, aber auch Elemente (das Leichen-

salvam fecit. Vade in pace“ (CSEL XXXII.I, 752). Übs. F.X. Schulte, *Ausgew. Schriften d. Hl. Ambrosius II* (1877) 420.

⁶¹ W. Th. Wiesner, *S. Ambrosii De Bono Mortis* (1970) 262; vgl. auch Ambrosius, *In Psalm. 40.39 und In Luc. 10.155*.

⁶² Ambrosius, *De Bono Mortis* 12.57: „Si enim qui mortuum tangit immundus est, sine dubio qui viventem tangit salvus est. Quaeramus ergo viventem. Sed iterum videamus ne eum quaeramus inter mortuos et dicatur nobis sicut mulieribus illis: ‚quid quaeritis viventem cum mortuis? Non est hic, sed resurrexit‘“ (CSEL XXXII.I, 752-753). Übs. Schulte, *Ambrosius II*, 420.

tuch) aus dem Bericht des Johannes (20, 1-10) sind in die Gestaltung eingeflossen. Die Szene kommt auf Sarkophagen sonst nur selten vor.⁶³ Die Stelle in *De Bono Mortis* bezieht sich offenbar auf Lk 24, 5-6, die Darstellung des Reliefs entspricht jedoch eher Mt 28, 2. Ambrosius' Auslegung der Begebenheit kann trotzdem als Grund für das ungewöhnliche Auftreten dieses Motivs auf einem Sarkophagrelief in Betracht gezogen werden.

Diese Annahme wird gestützt durch die Tatsache der Zusammenstellung der Frauen am Grabe auf dem Fries mit der seltenen Thomasszene (Abb. 19), die wohl in demselben Kontext zu sehen ist: Thomas berührt den Auferstandenen, den „Herrn des Lebens“ (*De Bono Mortis*) und ist damit gerettet. Im Sinne von Ambrosius' *De Bono Mortis* ist die Szene auf dem Fries als ein Gegenbild zu den Frauen am Grabe aufzufassen, die Christus unter den Toten suchen. Auch in der Thomasszene kommt dem Motiv der Berührung die nämliche Bedeutung zu, die Wiesner als Leitgedanke bei Ambrosius bezeichnet hatte: die Berührung Christi als Metapher für den Glauben.⁶⁴ Bemerkenswert ist, daß eine Zusammenstellung beider Szenen sich auch auf dem Sarkophagfragment aus S. Afra in Brescia⁶⁵ findet, das wahrscheinlich derselben Mailänder Werkstatt wie der Sarkophag von S. Celso entstammt. Die Verbindung beider Stücke mit Mailand und ihre Datierung in theodosianische Zeit läßt die Vermutung zu, daß auch dieser Teil des ikonographischen Programms des Sarkophags auf den Einfluß der ambrosianischen Theologie zurückgeht. Die Thomasszene ist für die frühchristliche Plastik nur noch von dem erwähnten Sarkophagfragment in Brescia, einem Relieffragment in Ravenna⁶⁶ sowie einem wohl ebenfalls oberitalienischen Elfenbeinkästchen in London, British Museum⁶⁷, bekannt.

c. *Die Anbetung der Tiere und die Drei Magier*

Zu den beiden Szenen auf der linken Seite des Frieses, der Krippenszene und jener der Drei Magier mit dem Stern (Abb. 16), war bereits festgestellt worden, daß es sich um die Schilderung von zwei

⁶³ Sarkophag aus Saint-Honorat (Arles), fragmentarischer Zustand; WS, Taf. 15,2; Fragment eines Sarkophags aus S. Afra, Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia (Inv. 388); s. auch Sarkophag, Basilica Vaticana, Rom, verschollen, Garrucci, *Storia dell' Arte Cristiana* V (1879) Nr. 350, 4.

⁶⁴ Wiesner, *De Bono Mortis* 262. Vgl. Augustinus, *Tract. in Ioh.* CXXI, 5.

⁶⁵ Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia (Inv. 388).

⁶⁶ CSR II Nr. 6.

⁶⁷ Volbach Nr. 116.

zeitlich und örtlich grundsätzlich getrennten Begebenheiten handelt, da die Magier sich von dem Kind abgewandt in die entgegengesetzte Richtung bewegen—dem Stern folgend. Sowohl das Motiv der Anbetung des Kindes durch Ochs und Esel als auch jenes der Drei Magier mit dem Stern (als separate Szene) sind von E. Baldwin Smith auf einen Text des apokryphen Pseudo-Matthäus aus dem fünften Jahrhundert bezogen worden.⁶⁸ Smith sah in dieser Schrift die Quelle für die Darstellungen auf Elfenbeinreliefs der von ihm postulierten provençalischen Schule, zum Beispiel des Diptychons im Mailänder Domschatz.⁶⁹ Für einen Bezug auf den Sarkophag von San Celso liegt die Datierung des Pseudo-Matthäus wohl zu spät, darüberhinaus ist der ikonographische Typus verschieden von dem der späteren Elfenbeine. Eine ikonographisch verwandte Darstellung findet sich dagegen—gleichfalls in Mailand—auf dem Deckel des Sarkophags von S. Ambrogio. Die Anbetung der Tiere ist allerdings in keinem anderen kanonischen oder apokryphen Evangelientext erwähnt. Der Text des Pseudo-Matthäus bezieht sich bei der Schilderung von Ochs und Esel an der Krippe auf Jesaja 1,3. Die Präsenz der Tiere ist aber auch schon früher von den christlichen Schriftstellern erwähnt worden.⁷⁰ In diesem Zusammenhang ist wiederum der Lukaskommentar des Ambrosius aufschlußreich. Zur Bedeutung der Tiere äußert Ambrosius sich wie folgt:

„Daß er in Windeln liegt, siehst du, daß er im Himmel ist, nicht; des Kindes Wimmern hörst du, des Rindes Brüllen nicht, das den Herrn erkennt; es erkennt das Rind seinen Eigentümer und der Esel die Krippe (praesepe) seines Herrn‘, (Jes 1,3) ... So gab auch jener Eselin im übertragenen Sinn die heilige Krippe nicht Scheingenuß, sondern den Reingenuß natürlicher Speise zu kosten. ... Das ist der Herr, das die Krippe, durch welche uns das göttliche Geheimnis kundgetan ward, daß die Heiden, die nach Brauch unvernünftiger Tiere an Krippen lebten, mit der Fülle heiliger Nahrung gesättigt werden sollten. Es erkannte die Eselin, das Bild und der Typus der Heiden, die Krippe ihres Herrn. Und darum ruft sie aus: ‚Der Herr ist mein Hirt, und nichts wird mir mangeln‘ (Ps 23,1)“.⁷¹

⁶⁸ Smith, *Iconography* 18.

⁶⁹ Ebd., 20-21.

⁷⁰ Ebd., 20.

⁷¹ Ambros., *Expositio Evangelii secundum Lucam* II, 42-43: „Quia in pannis est vides, quia in caelis est non vides. Infantis audis vagitus, non audis bovis dominum agnoscens mugitus; ‚agnovit‘ enim ‚bos possessorem suum et asina praesaepae domini sui‘, ... Denique asinam illam rationabilem non fucio deliciarum, sed suco naturalis alimoniae praesaepia sancta paverunt. Hic est dominus, hoc praesaepae, quo nobis

Auch Ambrosius bezieht sich hier auf die Prophezeiung des Jesaja. Im Zentrum seiner Interpretation steht das Erkennen der Tiere, und zwar im Besonderen das der Eselin als Typus der Heiden. Ambrosius will hier die Gotteserkenntnis der Heiden mit einem symbolischen Bild beschreiben. Bezieht man nun den ambrosianischen Text auf die Darstellung des Sarkophags von S. Celso, so scheint in der Anbetung der Tiere wiederum ein Grundthema der Reliefs anzuklingen: die Erkenntnis der Heidenkirche, die schon im Mittelpunkt der Szene mit der Hämorrhössa stand. Die Tiere stehen auf dem Relief im Vordergrund, der Hirte ist über dem Dach erkennbar, Joseph und Maria sind nicht dargestellt. Der Lukaskommentar des Ambrosius, ein Text des späten vierten Jahrhunderts aus Mailand, ist hier als Quelle für das Relief des Sarkophags viel naheliegender als der Text des Pseudo-Matthäus.

Die separate Szene der Erscheinung des Sterns vor den zueinandergewandten Magiern, deren Chitone in jeweils drei dreieckige Teile unterteilt sind, findet sich als geschlossene Dreifigurengruppe zum Beispiel auf dem Elfenbeindiptychon im Domschatz von Mailand.⁷² Smith, der einen syrischen Ursprung des Motivs auf den von ihm als provençalisch aufgefaßten Monumenten vermutet, bringt diese Szene in Zusammenhang mit dem syrischen Fest des 6. Januar und nennt als Quelle auch hier eine Stelle des apokryphen Pseudo-Matthäus.⁷³ Dieser Text beschreibt den Weg der Magier zu dem Kind, geleitet von dem Stern, und ihre freudige Überraschung beim ersten Gewahrwerden des Sterns, der Moment, den Smith's provençalischer Typus zum Vorwurf nimmt (s. Diptychon Mailand, Domschatz). Die Darstellung des Sarkophags von San Celso hat schon Smith als zwar dasselbe Motiv zeigend aber ikonographisch völlig abweichend von den provençalischen Stücken erkannt.⁷⁴ Sowohl Tracht als auch Haltung der Figuren sind grundverschieden: Die Magier tragen nicht den dreizehnlappigen Chiton, ihre Chitone schließen gerade ab. Sie schreiten hintereinander in einer Reihe dem Stern folgend, der sie nicht zu dem Kind auf der linken Seite des Frieses, sondern in die

divinum mysterium revelatum est, inrationabili gentes pecudum intra praesaepia more viventes alimoniae sacrae ubertate pascendos. Agnovit ergo asina, species scilicet et forma gentilium, praesaepe domini sui. Et ideo dicit: „dominus pascit me, et nihil mihi deerit“ (CCL XIV, IV, 49-50). Übs. Niederhuber, Ambrosius II, 77-78.

⁷² Vgl. Sarkophage in Arles: Benoit, *Sarcophages d'Arles*, Nr. 73. 74; WS, Taf. 198, 1. 3.

⁷³ Smith, *Early Christian Iconography* 35f.

⁷⁴ Ebd., 34.

entgegengesetzte Richtung leitet. Es ist hier also ein ganz anderer Moment in der zeitlichen Abfolge zum Vorwurf genommen als auf den Elfenbeinreliefs. Diese Szene entspricht auch nicht der Schilderung des Pseudo-Matthäus. Der Stern führt die Magier direkt zu dem Christus der *Traditio Legis*, wo er über dem Haupt des linken Apostels erscheint. Ambrosius beschreibt den Weg der Magier in seinem Lukaskommentar wie folgt:

„Der Stern ist nur für sie sichtbar, wo Herodes haust, unsichtbar; wo Christus weilt, wird er wiederum sichtbar und weist den Weg. So ist dieser Stern also Weg, der Weg Christus, weil Christus im Geheimnisse der Menschwerdung der Stern ist; denn ‚ein Stern wird aufgehen aus Jakob, und ein Mann aufstehen aus Israel‘ (Num 24,17). So ist denn, wo Christus ist, auch der Stern; denn er ist ‚der helleuchtende Morgenstern‘ (Off 22,16). Mit dem eigenen Licht weist er sonach auf sich. ... Auf einem anderen Wege kamen die Weisen, auf einem anderen kehren sie zurück. Nachdem sie nämlich Christus geschaut, Christus erkannt hatten, traten sie besser fürwahr, als sie gekommen waren, den Rückweg an. Zwei Wege gibt es ja, einen, der zum Verderben führt, einen, der zum Reiche führt. Jener ist der Sündenweg, der zu Herodes führt, dieser Weg ist Christus, auf dem man ins Vaterhaus zurückgelangt; ... Doch wer anders sind diese Weisen als, einer geschichtlichen Überlieferung zufolge, Abkömmlinge Balaams, von dem geweissagt ward: ‚Ein Stern wird aufgehen aus Jakob‘. Sie sind demnach nicht weniger Erben seines Glaubens als seines Blutes. Er schaute den Stern im Geiste, sie schauten ihn mit den Augen und glaubten. Sie hatten einen neuen Stern geschaut, wie er seit der Erschaffung der Welt nicht geschaut war, hatten ein neues Schöpfungswerk geschaut und suchten nicht allein auf Erden, sondern auch am Himmel nach der Gnade des neuen Menschen der Weissagung des Moses gemäß: ‚Ein Stern wird aufgehen aus Jakob, und ein Mann aufstehen aus Israel‘. Und sie erkannten, daß dies ein Stern sei, der einen Menschen und Gott zugleich bezeichnet“.⁷⁵

⁷⁵ Ambrosius, *Expositio Evangelii secundum Lucam* II. 45-48: „Stella ab his videtur et ubi Herodes est non videtur; ubi Christus est rursus videtur et viam monstrat. Ergo stella haec via est et via Christus, quia secundum incarnationis mysterium Christus est stella; ‚orietur‘ enim ‚stella ex Iacob et exsurget homo ex Israel‘. Denique ubi Christus et stella est; ipse enim est ‚stella splendida et matutina‘. Sua igitur ipse luce se signat. ... Alia venerunt via magi, alia redeunt; qui enim Christum viderant, Christum intellexerant meliores utique quam venerant revertuntur. Duae quippe sunt viae, una quae ducit ad interitum, alia quae ducit ad regnum. Illa peccatorum est, quae ducit ad Herodem, haec via Christus est, qua reditur ad patriam; ... Sed tamen qui sunt isti magi nisi qui, ut historia quaedam docet, a Balaam genus ducunt, a quo prophetatum est: ‚orietur stella ex Iacob‘. Isti ergo sunt non minus fidei quam successionis heredes. Ille stellam vidit in spiritu, isti viderunt oculis et crediderunt. Viderant novam stellam quae non erat visa a creatura mundi, viderant novam creaturam et non solum in terra, sed etiam in caelo gratiam novi hominis requirebant secundum quod Moyses prophetice posuit quia ‚orietur stella ex

Der Stern ist also Christus, der mit dem eigenen Licht auf sich weist. Nachdem die Magier Christus erkannt haben, treten sie den Rückweg an, dieser Weg ist Christus. Die Magier auf dem Relief entfernen sich von der Krippe, der zweite Magier deutet mit einer Geste seiner Rechten zurück, das heißt sie haben das Kind bereits gesehen und erkannt, sie befinden sich auf dem Rückweg. Dieser ist ein anderer als der Hinweg, er führt zum Reich Gottes. Der Stern auf dem Fries ist mit der *Traditio*-Gruppe verbunden und die österliche Erscheinung des Auferstandenen⁷⁶ in dieser Szene ist ein Zeichen für das Reich Gottes. Ambrosius zitiert hier die Weissagung Balaams und betont die Abstammung der Magier von dessen Geschlecht. Balaam, in der Rabbinischen Literatur einer der sieben heidnischen Propheten, nimmt unter ihnen eine hervorgehobene Position ein, vergleichbar mit der des Mose unter den Israeliten.⁷⁷ Auch in diesem Bild des Sarkophags scheint also das Thema ‚Erkenntnis Christi durch die Heiden‘—hier in Gestalt der Magier—anzuklingen. Nikolasch hat auf die besondere Bedeutung des Epiphaniiefestes als Berufung der Heiden zum eschatologischen Heil im frühchristlichen Schrifttum des lateinischen Westens hingewiesen.⁷⁸ Die zitierte Stelle aus dem Lukaskommentar des Ambrosius erklärt die singuläre Erscheinungsform der Drei Magier auf dem Sarkophag von San Celso wesentlich besser als der Bericht des Pseudo-Matthäus. Nur hierdurch wird die Darstellung gerade ihres Rückwegs verständlich. Auch die Wechselbeziehung zwischen dieser und den beiden benachbarten Szenen wird hiermit klar: Die Magier kommen von dem Kind und gehen zurück auf dem Weg, der Christus ist und zum Reich Gottes führt.

d. *Christus mit Petrus und Paulus*

Die Darstellung im Zentrum der Sarkophagfront (Abb. 17) bereitet in ihrer Deutung einige Schwierigkeiten. In ihrem Aufbau als in sich geschlossene Dreifigurengruppe entspricht die Komposition der im späten vierten Jahrhundert im Westen so oft im Zentrum einer Sar-

Iacob et exsurget homo ex Israhel⁶. Et cognoverunt hanc esse stellam, quae hominem deumque significat“ (CCL XIV, IV, 51-52). Übs. Niederhuber, Ambrosius II, 79-80.

⁷⁶ W. N. Schumacher, „Dominus legem dat⁶: RömQSch 54 (1959) 22.

⁷⁷ Vgl. *The Jewish Encyclopedia* II (1907) 467; vgl. hierzu auch das Fresko mit Balaam, der auf den Stern deutet in SS. Pietro e Marcellino, s. J. Wilpert, *La fede della chiesa nascente* (1938) 19f. Abb. 18.

⁷⁸ F. Nikolasch, Zur Deutung der ‚Dominus-legem-dat⁶- Szene: RömQSch 64 (1969) 55-56 mit Textbelegen.

kophagfront stehenden *Traditio Legis* mit Paulus zur Rechten und Petrus zur Linken Christi. Der Sol-Gestus der Christusfigur, die geöffnete Schriftrolle und die Präsenz der beiden Apostel weisen die Darstellung als zweifellos in dieser Tradition stehend aus. Die Szene weicht jedoch in mehreren Details ab von der typischen Konfiguration, wie sie auf Stadttorsarkophagen (zum Beispiel jenem von S. Ambrogio), auf ravennatischen (Ravenna, Museo Nazionale, Nr. 600) und Marseiller Sarkophagen zu finden ist, auf Elfenbein-Reliefs (Pola-Kästchen) und auf Mosaiken des vierten und fünften Jahrhunderts (S. Costanza, Rom; S. Giovanni in Fonte, Neapel). Zunächst fällt auf, daß Christus nicht auf dem Vierstromberg steht und auch Palmen, Phönix und Lämmer nicht dargestellt sind: Der apokalyptische Hintergrund fehlt. Die Christusfigur ist nicht nimbiert, die ganze Gruppe erscheint viel gedrängter als auf anderen Darstellungen. Der enge Zusammenschluß der Gruppe resultiert in einer räumlichen Staffellung und kühnen Überschneidung der Figuren durch die ausgreifenden Gesten der Christusgestalt, welche die Apostel als hinter ihr stehend erscheinen läßt. Durch diese Position und die Tatsache, daß die geöffnete Schriftrolle in der Linken Christi die Hände des dort stehenden Apostels verdeckt, sich also davor befindet, ist eine Übergabe der Rolle auszuschließen. Zudem nähert sich der Apostel nicht in Proskynese. Dieses Bild stützt Schumachers⁷⁹ Deutung der *Traditio*-Szene als Darstellung der österlichen Theophanie Christi und nicht einer tatsächlichen Übergabe des Gesetzes. Die Charakterisierung der Apostel überrascht jedoch auf dem Sarkophag von San Celso: Der Apostel zur Linken Christi, auf der Seite der Schriftrolle, trägt—bärtig mit hoher Stirn—zweifelloos die Züge des Paulus und nicht jene des Petrus, der an dieser Stelle zu erwarten wäre. Umgekehrt entspricht der sich von links nahende Apostel mit kurzem Haarschnitt und Bart dem Typus Petri.⁸⁰ Petrus, der von der im Sol-Gestus erhobenen Rechten Christi überschritten wird, hat die Hände verhüllt vorgestreckt, die Schriftrolle befindet sich aber auf der anderen Seite. Wie Schumacher betont, ist die Verhüllung der Hände unabhängig von einer tatsächlichen Gabe oder dem Empfang einer solchen, sie war im Osten durch die Begegnung mit dem Basi-

⁷⁹ Schumacher, *Dominus legem dat* 22. Zur Diskussion um die Deutung der *Traditio Legis* vgl. G. Hellemo, *Adventus Domini* (1989) 75-83.

⁸⁰ Vgl. M. Sotomayor, *S. Pedro en la iconografía paleocristiana* (1962) 142-43. 147; die zeichnerische Wiedergabe der Köpfe in Reggiori a.a.O., 14 ist unzutreffend, die Typen sind vertauscht.

leus geboten.⁸¹ Wie Schumacher weiter ausführt, kennzeichnet dieser Gestus denjenigen, dem die Theophanie Christi in besonderer Weise zuteil wird.⁸² Petrus ist der erste Zeuge der Auferstehung⁸³, der dem Hofzeremoniell entstammende Gestus ist daher in einer Theophanie-Szene auch ohne einen Empfang der Buchrolle verständlich. Warum aber haben Petrus und Paulus in dieser Komposition die Seiten getauscht? Eine *Traditio* an Paulus im Sinne der ravenatischen Sarkophag (zum Beispiel in S. Maria in Porto fuori) kann als Erklärung ausgeschlossen werden, eben weil die Schriftrolle durch den vor die Apostel tretenden Christus triumphal präsentiert, nicht übergeben wird. Auch ist die Komposition der ravenatischen *Traditio* an Paulus eine grundsätzlich andere: Paulus empfängt die geschlossene Buchrolle in Proskynese aus der Rechten des thronenden Christus, er steht also links. Lediglich das Fehlen des apokalyptischen Hintergrundes verbindet diese Komposition mit jener des Sarkophags von San Celso. Der apokalyptische Hintergrund kann aber auch bei der *Traditio* an Petrus fehlen, wie die Darstellung des Marmorreliquienschreins aus S. Giovanni Battista in Ravenna⁸⁴ belegt. Der stehende Christus mit dem Sol-Gestus gehört zur typischen Konfiguration der westlichen *Traditio* mit Petrus auf der rechten Seite. Wie bereits betont, ist Petrus der erste Zeuge der Auferstehung und dem entspricht die in der *Traditio Legis* übliche Heraushebung dieses Apostels durch die kompositorische Verbindung mit der Schriftrolle in der Linken Christi. Paulus tritt als Zeuge hinzu, ihm ist der Auferstandene zuletzt erschienen.⁸⁵ Die Tatsache, daß auf dem Sarkophag von San Celso Paulus an die Stelle von Petrus zur Linken Christi tritt und mit der präsentierten Schriftrolle verbunden erscheint, mag seinen Grund in einem östlichen Einfluß auf die Ikonographie haben, die Paulus als in Konstantinopel besonders vertrauten Apostel⁸⁶ aufwertet, und außerdem in dessen Eigenschaft als Apostel der *ecclesia ex gentibus* (Apg 26, 17-18; Gal 2, 7-10). Die Bedeutung von Petrus und Paulus als Typen der Kirche aus Juden und Heiden für die *Traditio Legis* auf Monumenten des vierten und fünften Jahrhunderts hat Nikolasch dargestellt und mit zahlreichen Textstellen be-

⁸¹ Schumacher, *Dominus legem* dat 6. 7.

⁸² Ebd., 19.

⁸³ 1 Kor 15, 3; Lk 24, 34; 2 Petr 1, 16: vgl. Schumacher, *Dominus legem* dat 17.

⁸⁴ CSR I, Nr. 138.

⁸⁵ 1 Kor 15, 8; vgl. Schumacher, *Dominus legem* dat 20.

⁸⁶ Vgl. hierzu J. Kollwitz, *Oströmische Plastik* (1941) 158; s. die erste Missionsreise des Paulus nach Kleinasien, Apg 13-14.

legt.⁸⁷ Bezogen auf den Sarkophag von San Celso würde dies einer besonderen Heraushebung des Apostels der Heiden entsprechen, womit auch das zentrale Bild des Sarkophags ein Thema aufgreifen würde, das schon bei der Heilung der Hämorrhöissa und der Magierszene faßbar war. Das letztgenannte Bild ist auf dem Sarkophag von San Celso der *Traditio* direkt benachbart. Thema der *Traditio*-Komposition des Sarkophags von San Celso ist also die Theophanie Christi mit dem ersten und dem letzten Zeugen der Auferstehung, welche zugleich Repräsentanten der Kirche aus Juden und Heiden sind. Paulus ist aufgrund seiner untypischen Position als der Apostel der Heiden hervorgehoben, womit das Bild sich in das theologische Programm der Reliefs des Sarkophags einfügt. Kitzingers Interpretation des Marmorreliefs in *Dumbarton Oaks*⁸⁸ hat gezeigt, daß die Bevorzugung des Apostels Paulus in der Kunst der östlichen Hauptstadt sogar im Kontext einer Wunderszene belegbar ist: Auf diesem Relief erscheint Paulus anstelle von Petrus mit dem Kreuz als Zeuge des Wunders. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist eine Paulusstatuette in Dahlem⁸⁹, ohne Zweifel das Fragment einer *Traditio*-Gruppe aus Bronze. Paulus, in Tunika und Pallium, empfängt mit verhüllten Händen die Schriftrolle aus der linken Hand Christi, welche sich noch am oberen Teil der Schriftrolle erhalten hat, während der Rest der Christusfigur weggebrochen ist. Christus ist demnach links zu ergänzen, die Figur rechts trägt zweifelsfrei die Züge des Apostels Paulus, mit zweigeteiltem Bart und hoher Stirn. Für diese *Traditio* ist also eine Konfiguration zu rekonstruieren, welche jener der Zentralkomposition des Sarkophags von San Celso gleicht: Paulus, nicht Petrus, befindet sich zur Linken Christi. Stilistisch ist die gedrungene und großköpfige Figur, deren schwere Gewandfalten keinerlei Dynamik des Körpers vermitteln, mit dem eigentümlichen Ausdruck der großen, halbgeöffneten Augen nicht mehr der frühtheodosianischen Zeit zuzuweisen. Sie wird als ein deutlich jüngeres Werk etwa aus der Zeit des Pola-Kastens mit seinen gleichfalls kurzen, großköpfigen Gestalten anzusehen sein. Die Bronzestatue ist einer oströmischen Werkstatt zugewiesen worden und kann als ein

⁸⁷ Nikolasch, *Dominus-legem-dat* 48-55. Vgl. Hellemo, *Adventus Domini* (1989) 85-6.

⁸⁸ Kitzinger, *Marble Relief* 33f.

⁸⁹ Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem, Frühchristlich-Byzantinische Sammlung, Inv. Nr. 6815, Höhe 9, 1 cm. Wohl Teil einer Bronzelampe; s. H. Schlunk, *Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum*, (1939) Nr. 133, Taf. 4,1.

weiteres Indiz für den östlichen Einfluß in der Ikonographie des Mailänder Frieses gewertet werden. Der starke oströmische Zug der Reliefs des Sarkophags von San Celso mag vor dem Hintergrund der Verlegung der Residenz des Theodosius I. nach Mailand gesehen werden. Die Durchdringung von Stil und Ikonographie der Kunst der östlichen Hauptstadt mit westlichen Elementen und einer auf Ambrosius zurückgehenden Texttradition auf dem Sarkophag könnte hierin eine Erklärung finden.

e. *Das Quellwunder*

Das Relief mit dem Quellwunder auf der rechten Schmalseite (Abb. 20) stellt eine der spätesten bekannten Illustrationen dieses Themas in der Sarkophagskulptur dar. Häufig auf stadtrömischen Sarkophagen aus konstantinischer Zeit, wird dieses Motiv im ausgehenden vierten Jahrhundert selten. Das Relief des Sarkophags von S. Celso wiederholt die konstantinische Version, in welcher Moses mit dem Thaumaturgenstab an den Felsen schlägt, dem Wasser entströmt, das von zwei kleinen durch ihre Rundmützen als Soldaten gekennzeichneten Gestalten mit den Händen aufgefangen und getrunken wird. In diesen Darstellungen erscheint der bärtige Moses als Typus für Petrus⁹⁰, dessen Physiognomie er auf vielen Sarkophagen angeglichen ist. Die beiden Soldaten sind nicht auf Exod 17,1-6 oder Num 20,11 beziehbar, sie sind aufgrund ihrer Tracht nicht als Vertreter des israelitischen Volkes zu deuten. Bei der Kopfbedeckung handelt es sich wohl um den ‚pileus pannonicus‘, die Pelzmütze der Soldaten aus Pannonien.⁹¹ Die bärtige Petrusgestalt und die als Heiden und Soldaten gekennzeichneten beiden Figuren lassen keinen Zweifel über das Motiv zu: Es ist das Quellwunder Petri. Stuhlfauth hat die Darstellungen des vierten Jahrhunderts auf zwei spätere Texte bezogen, in welchen von der Taufe zweier Soldaten, Processus und Martinianus durch Petrus im Kerker und seiner wunderbaren Beschaffung des dazu notwendigen Wassers berichtet wird.⁹² Schon Wilpert hatte in der Szene ein Taufwunder⁹³ vermutet, sie aber mit der Taufe

⁹⁰ G. Stuhlfauth, Die Apokryphen Petrusgeschichten in der Altchristlichen Kunst (1925) 56ff.

⁹¹ Vgl. z.B. Konstantinsbogen, Profectio.

⁹² Stuhlfauth, Petrusgeschichten 60f.

⁹³ Auch das Quellwunder Mosis erscheint bei Tertullian als Präfiguration der Taufe (De baptismo 9,3); vgl. hierzu P. van Moorsel, Il miracolo della Roccia: RACrist 40 (1964) 223.

des Hauptmanns Kornelius in Apg 10,48 in Zusammenhang gebracht.⁹⁴ Auf diese Stelle bezieht neuerdings auch Drocourt-Dubreuil die Szene und ihre Interpretation als Taufwunder.⁹⁵ Stuhlfauth vermutete, daß eine entsprechende Legende schon lange vor der Niederschrift der von ihm angeführten Texte bekannt war, was durch die zahlreichen Darstellungen des Wunders in der Kunst seit konstantinischer Zeit bezeugt sei. Wichtig im Zusammenhang mit dem Reliefprogramm des Sarkophags von S. Celso ist das Hauptmerkmal, das die Szene als Petruswunder kennzeichnet: die Präsenz der Soldaten, die durch ihre Pelzmützen als Heiden gekennzeichnet sind. In der Taufe (also Erkenntnis Gottes, φωτισμός) von zwei Heiden durch den Apostel Petrus klingt hier wiederum ein Grundthema der Reliefs an: die Gotteserkenntnis der Heidenkirche.

Zusammenführung

Auf der Sarkophagfront sind Geburt und Auferstehung Christi einander gegenübergestellt: im linken Teil des Frieses die Kindheits-szenen, Anbetung der Tiere und Magier, im rechten Teil das leere Grab und die Erscheinung Christi vor Thomas, im Zentrum der Auferstandene mit Petrus und Paulus als Zeugen. Lose verknüpft damit erscheinen die Wunderszenen der beiden Schmalseiten; links die Hämorrhöissaheilung als Episode aus dem Leben Jesu und rechts das Quellwunder Petri, eine zeitlich nach der Auferstehung angesiedelte Begebenheit.

Alle Szenen sind letztlich Theophanie-Motive: das Kind, welches von den Tieren erkannt wird, die Erscheinung des Christus-Sterns vor den Magiern, das leere Grab mit dem Engel, der den suchenden Frauen die Auferstehung Christi verkündet, die Erscheinung des Auferstandenen vor Thomas. Als Zentrum der Frieskomposition ist die Traditio Legis mit dem vor den Aposteln stehenden Christus das Bild der österlichen Theophanie.

Auch das Relief mit der Heilung der Hämorrhöissa auf der linken Schmalseite nimmt diese Thematik auf. Die Frau, als Symbol der Heidenkirche aufgefaßt, glaubt an Christus, das heißt sie erkennt seine Gottheit und wird im Moment des Erkennens geheilt. Das Quellwunder Petri hat als Taufsymbol dieselbe Bedeutung: Den Soldaten wird durch die Taufe Erleuchtung (φωτισμός), also Erkenntnis

⁹⁴ J. Wilpert, *La fede della chiesa nascente* (1938) 71f.

⁹⁵ Drocourt-Dubreuil, *Saint-Victor* 5.

zuteil. Das übergeordnete Thema des Reliefprogramms des Sarkophags von San Celso ist die Theophanie.

4. *Stil und Einordnung des Sarkophags in die frühchristliche Kunst Oberitaliens*

Der Stil der Figuren des Sarkophags von San Celso weist ihn deutlich als ein Werk der frühtheodosianischen Zeit aus. Das relativ flache Relief, die schlanken Figuren mit kleinen Köpfen, die feine, glatte Behandlung der Gewandfalten erinnern an jene der Figuren auf den Sockelreliefs des Theodosius-Obeliskens in Istanbul. Man vergleiche insbesondere den Kopf der im Hintergrund stehenden Figur der Thomasszene mit kurzem kappenartig in die Stirn gekämmtem Haar mit den Köpfen der Chlamydati auf der Südwestseite der Obeliskensbasis.⁹⁶ Auch die rhythmische Reihung der drei hintereinander schreitenden Magier erinnert an jene der ihre Geschenke präsentierenden Barbaren in der unteren Zone der Nordwestseite der Obeliskensbasis⁹⁷.

Die zentrale *Traditio Legis* ähnelt in der weichen Angabe der Gewandfalten und dem gelösten Standmotiv der Figuren dem Stil der Reliefplatte von Bakirköy, welche Kollwitz als Fragment einer Gesetzesübergabe deutete und zeitlich in unmittelbare Nähe der Sockelreliefs des Theodosius-Obeliskens stellte.⁹⁸ Man vergleiche die Durchzeichnung der Konturen des Spielbeins durch die gespannte Gewandpartie bei den Figuren der Reliefplatte mit jener des Christus und der Paulusfigur in der *Traditio* des Sarkophags. Wie die Tatsache, daß Paulus anstelle von Petrus zur Linken Christi in der *Traditio* erscheint, ist dies als ein Indiz für den Einfluß oströmischer Kunst zu werten. Die Proportionen der Hämorrhöissa, die nicht wie die Kranken auf stadtrömischen Sarkophagen kindhaft und klein erscheint, sondern—aufgerichtet—von fast gleicher Größe wie die Christusfigur zu denken ist, weisen auf eine relativ späte Entstehung hin: Das nämliche Größenverhältnis war auch bei dem Relief mit der Blindenheilung in Dumbarton Oaks (Abb. 7) und der auf dieselbe Tradition zurückgehenden Wunderszene des Sarkophags von Saint-Victor (Abb. 4) festgestellt worden sowie bei dem Relief aus Sinope in Berlin

⁹⁶ G. Bruns, *Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel* (1935) Abb. 64. 66. 67.

⁹⁷ Ebd., Abb. 37.

⁹⁸ Istanbul, Antikenmuseum; s. J. Kollwitz, *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit* (1941) 154-161 Taf. 48.

(Abb. 14).⁹⁹ Dieses für Darstellungen der theodosianischen Epoche typische Größenverhältnis spricht in jedem Fall für eine Entstehung des Sarkophags nicht vor dem letzten Jahrzehnt des vierten Jahrhunderts. Das Fragment in Dumbarton Oaks zeigt auch stilistisch eine gewisse Nähe zu den Reliefs des Sarkophags von San Celso, man beachte zum Beispiel den Kopf des Blinden auf dem Fragment und jenen der Figur im Hintergrund der Thomasszene auf dem Fries mit dem gleichen tiefen Haaransatz und den großen Ohrmuscheln, die auch bei den Beamtenköpfen der Sockelreliefs des Theodosius-Obelisken zu finden sind, sowie das Schrittmotiv und die Gewandbehandlung des Blinden im Vergleich mit dem gebückten vorderen Soldaten des Quellwunders (Abb. 20).

Der schon von Brandenburg in diesem Zusammenhang angeführte fragmentierte Marmorkrater im Thermenmuseum in Rom zeigt in zwei Frieskompositionen in der oberen Zone des Gefäßes Christus thronend und Maria als Galaktotrophusa die Huldigungen der Magier entgegennehmend.¹⁰⁰ Die Figuren zeigen einen den Reliefs des Sarkophags von San Celso verwandten Stil. Besonders in Gewanddrapierung und Faltenbehandlung sowie dem lockeren Standmotiv der Apostelfiguren der Christusszene steht der Krater auch dem Fragment in Dumbarton Oaks sehr nahe: Man vergleiche speziell die charakteristisch nach unten verjüngte Kontur der Gewandfiguren und die Betonung des runden Ausschnittes des Untergewandes hier wie dort. Es kann dies als ein weiteres Indiz für die Authentizität des Washingtoner Reliefs gewertet werden. Severin¹⁰¹ datiert den Krater in die Regierungszeit des Valens bzw. des Theodosius I. und nimmt eine Herstellung in Konstantinopel an. Hierfür spricht auch das Material, schwarzer, weiß geädert Marmor, dessen Herkunft Severin in Bithynien vermutet. Das Schrittmotiv der fragmentiert erhaltenen Drei Magier, deren letzter offenbar mit der Rechten auf den Stern deutet (der Unterarm ist weggebrochen), erinnert an das Bewegungsmotiv der Magier auf dem Sarkophag von San Celso. Die Gewandbehandlung ist in der Wiedergabe der Chitone und Hosen—weiche, flache Falten mit gerundeten Rücken—in beiden Fällen sehr ähnlich,

⁹⁹ Vgl. auch die kniende Frau auf dem Scheinsarkophag von Ambarliköy in Istanbul (Antikenmuseum), die einen anderen Typus, aber dieselben Proportionen aufweist; Effenberger / Severin, *Spätantike und Byzantinische Kunst* (1992) Abb. 25.

¹⁰⁰ H.-G. Severin, *Oströmische Plastik unter Valens und Theodosius I.*: JbBerlMus 12 (1970) 211-252, Abb. 1-6. 16. 17. 19.

¹⁰¹ Ebd., 251.

obschon die Chitone der Magier des Kraters vierzipflig sind, während jene auf dem Sarkophagfries gerade abschließen. Der Stil der Gewandfiguren des Kraters zeigt auch eine deutliche Verwandtschaft mit dem des Fragments aus S. Afra in Brescia, das sehr wahrscheinlich derselben Werkstatt wie der Sarkophag von San Celso entstammt: Vergleicht man z.B. die Mosesfigur im oberen Register des Fragments¹⁰² mit dem Apostel zur Linken der thronenden Christusfigur auf dem Krater¹⁰³, so zeigt sich dieselbe wenig prominente Angabe der Gewandfalten mit flachen, gerundeten Rücken und linearem Verlauf bei beiden Stücken.

Insgesamt ist festzustellen, daß die Reliefs des Sarkophags von San Celso einen Stil zeigen, der einerseits verwandt erscheint mit jenem des Marmorkraters im Thermenmuseum und des Fragments in Dumbarton Oaks, andererseits auch an das Relief von Bakirköy erinnert. In der flachen, weichen Modellierung der Gestalten, die sich kaum vom Reliefgrund lösen, und der sehr beruhigten, zurückhaltenden Angabe der Gewandfalten mit flach gerundeten Rücken zeigt sich ein Stil, der sehr viel mehr auf malerischer und graphischer Wirkung beruht als auf plastischer. Dieser Stil ist grundverschieden von jenem der Stadttor-Sarkophage vom Typ des Sarkophags von S. Ambrogio, der eine nahezu vollplastische Wirkung durch reiche Staffelung in die Tiefe mit starken Hell-Dunkel-Effekten und Schattenwürfen schafft. Dieser Gegensatz wird besonders deutlich in der Behandlung der Architektur auf dem Fries von San Celso, deren seltsame, völlig untektonische und rein malerische Konzeption in der Plastik dieser Zeit völlig allein steht.

Die Szene mit den Frauen am Grabe findet sich auch auf dem Sarkophagfragment aus S. Afra in Brescia, dort gleichfalls neben der Thomasszene. Dieser Sarkophag zeigt in zwei Registern oben den Durchzug durch das Rote Meer, unten Christusszenen: die Lazaruserweckung, die Frauen am Grabe, die Thomasszene. Das geneigte Haupt einer weiblichen, nur in ihrem oberen Teil erhaltenen Figur entspricht der Haltung der vorderen der beiden Frauen des Mailänder Reliefs. Eine ikonographisch sehr ähnliche Darstellung der Szene findet sich auf dem Sarkophag aus Saint-Honorat in Arles¹⁰⁴, dort

¹⁰² A. Salvioni (Hrsg.), *Milano capitale* (1990) Abb. S. 305.

¹⁰³ Severin, *Oströmische Plastik*, Abb. 6. Den nämlichen Stil zeigt auch ein Gefäßfragment in Berlin-Dahlem, Staatl. Museen, s. Severin Abb. 10 (Gefäßfragment I).

¹⁰⁴ Arles, Musée d'Art Chrétien. WS, Taf. 15.

allerdings mit drei knienden Frauen (entsprechend dem Bericht bei Markus).

Ein besonderer Zug der Komposition dieser Szene auf dem Sarkophag von San Celso (Abb. 18) liegt in der Eleganz und Feinlinigkeit der beiden schmalen, verschleierte Gestalten und der merkwürdig vereinfachten, unrealistischen Form des Grabgebäudes, dessen Gestaltung sich kaum an gebauter Architektur zu orientieren scheint.¹⁰⁵ Diese Darstellung in ihrer rein malerischen Auffassung und ihrer besonderen narrativen Qualität, mit dem fast genrehaft wirkenden Element des von der Wolke herabdeutenden und als Büste gegebenen Engels, läßt an eine Vorlage aus der zeitgenössischen Buchmalerei (oder auch der Monumentalmalerei) denken. Das gleiche gilt für die Szene mit der Anbetung der Tiere, in welcher das von Säulen mit korinthischen Kapitellen gestützte Schilfdach des Stallgebäudes eine ausgesprochen phantastische Architektur von rein malerischer Wirkung darstellt.

Die Thomasszene ist auf dem Sarkophagfragment von S. Afra genau wie auf dem Mailänder Relief gestaltet. Auch die angedeutete Proskynese der dort nur in ihrem oberen Teil erhaltenen Figur des Thomas und der über das Haupt gebogene rechte Arm der Christusfigur sind identisch. Typus und Haartracht des Christus der Lazarus-szene sind jener der Christusfigur in der Darstellung der Heilung der Hämorrhöissa auf der linken Schmalseite des Sarkophags von San Celso sehr verwandt. Der Figurenstil ist in dem flachen Relief, den kleinköpfigen Gestalten und der Gewandbehandlung dem des Mailänder Reliefs sehr ähnlich. Der polychrome Marmor des Fragments in Brescia deutet wiederum auf einen östlichen Einfluß hin: Wie Brandenburg feststellt, wurde farbiger Marmor in der Sepulkralkunst der Spätantike nur in Konstantinopel verarbeitet.¹⁰⁶ Aufgrund der ikonographischen wie stilistischen Übereinstimmungen sind das Fragment aus S. Afra und der Sarkophag von San Celso derselben Mailänder Werkstatt zuzuweisen. Die Zweizonigkeit des Brescianer Fragments reflektiert allerdings konstantinische Friessarkophage, es ist deshalb mit Vorbehalt als das ältere Stück anzusehen. Durch die seltene Szene mit den Frauen am Grabe sind beide Reliefs mit dem schon erwähnten Sarkophag aus Saint-Honorat in Arles verbunden,

¹⁰⁵ Man vergleiche die Mausoleumsarchitekturen der Elfenbeinreliefs in München (Bayerisches Nationalmuseum) und Mailand (Castello Sforzesco) sowie auf dem Sarkophag aus Saint-Honorat.

¹⁰⁶ Brandenburg, *Scultura a Milano* 97.

welcher gleich dem in Brescia zwei Register aufweist. Die dortige Darstellung zeigt drei Frauen unterhalb einer überkuppelten Grabarchitektur, nach rechts gewandt hintereinander kniend mit erhobener Rechter, jeweils dieselbe Pose in rhythmischer Folge wiederholend. Dieses Motiv erinnert stark an die schon beschriebene Haltung der ihre Geschenke präsentierenden Barbaren auf der Nordwestseite der Basis des Theodosius-Obeliskens. Rechts dieser Gruppe steht auf dem Sarkophag Christus (oder der Engel?), Kopf und Oberkörper der Figur sind stark beschädigt, mit über die Knienden erhobener rechter Hand. Dieselbe Komposition wie auf dem Sarkophag von Saint-Honorat findet sich spiegelbildlich auf dem Fragment eines Sarkophags in Arles, das die Heilung der Tabitha durch Petrus zeigt (Abb. 34). Die Datierung dieses Stückes—das der Klasse der Bethesda-Sarkophage nahesteht—in frühtheodosianische Zeit, um 390, kann als allgemein akzeptiert gelten.¹⁰⁷ Dies und die beiden Reliefs gemeinsame Nähe zu der Komposition der Obeliskensbasis legt auch für den Sarkophag aus Saint-Honorat eine entsprechende zeitliche Einordnung nahe. Am rechten Ende des unteren Registers dieses Sarkophags findet sich zudem eine Darstellung der Himmelfahrt Christi, die bis in Details—wie den Erschrecken ausdrückenden Gebärden der beiden Jünger—der Darstellung auf der Elfenbeintafel in München (Bayerisches Nationalmuseum) gleicht, das als Werk der theodosianischen Epoche gilt und wohl oberitalienischer Herkunft ist.¹⁰⁸ Auf diesem Elfenbein findet sich das gleiche überkuppelte Grabgebäude wie auf dem Sarkophag aus Saint-Honorat, auch hier sind es drei Frauen, die darauf zuschreiten. Der Sarkophag aus Saint-Honorat wird von Benoit dem ausgehenden vierten Jahrhundert zugewiesen, der Autor vermutet seine Entstehung in einer Arleser Werkstatt.¹⁰⁹ Dieser zweizonige Friessarkophag ist zudem durch den ungewöhnlichen historischen Charakter seiner Szenenfolge mit dem Fries von San Celso verbunden. Im unteren Register des Arleser Sarkophags ist neben der Szene mit den Frauen am Grabe wahrscheinlich ebenfalls eine *Traditio Legis* zu rekonstruieren: Die bis auf die Füße der Figuren zerstörte Komposition läßt die Reste des Vier-

¹⁰⁷ Vgl. M. Lawrence, *Columnar Sarcophagi of the Latin West*: ArtB 14 (1932) 176, Nr. 139.

¹⁰⁸ Volbach Nr. 110, Taf. 33, Volbach datiert um 400; vgl. J. Wilpert, *Una perla della scultura cristiana antica di Arles*: RACrist 2 (1925) 49.

¹⁰⁹ F. Benoit, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille* (1954) 48, Nr. 46, Taf. XVI,2.

stromberges unterhalb der zentralen Figur erkennen.¹¹⁰ Das gelöste Standmotiv und die geschwungene Silhouette mit dem überzogenen Kontrapost des Christus der *Traditio* auf dem Sarkophag von San Celso begegnet auch bei der Christusfigur mit den Frauen am Grabe auf dem Arleser Fries, die über die Knienden erhobene Rechte der Figur gleicht dabei nahezu dem Sol-Gestus.

Die Datierung des Sarkophags aus Saint-Honorat in theodosianische Zeit untermauert auch die vorgeschlagene Zuweisung der Werkstatt der durch die seltene Szene der Frauen am Grabe mit ihm verbundenen Sarkophage von S. Afra und San Celso an dieselbe Epoche. Die ikonographische und stilistische Verbindung beider Stücke mit dem provencalischen Sarkophag einerseits sowie dessen Nähe zu dem Münchner Elfenbein andererseits ist ein weiteres Indiz für die künstlerischen Beziehungen Oberitaliens und der Provence in den letzten Jahrzehnten des vierten Jahrhunderts und den hier wie dort spürbaren Einfluß oströmischer Kunst.

Die Drei Magier als separate, von der Anbetung des Kindes losgelöste Szene—nach Smith syrischer Herkunft—findet sich sonst zum Beispiel auf dem Elfenbein-Diptychon im Mailänder Domschatz und auf zwei Sarkophagen in Arles.¹¹¹ Da die Szene auf dem Sarkophag aber ikonographisch ganz abweichend gestaltet wurde, ist, wie oben erörtert, von einer lokalen Entstehung in Mailand auszugehen, die einen ambrosianischen Text zum Vorwurf nahm. Auch die Krippenszene, die entfernt an diejenige des Diptychons erinnert, Joseph und Maria aber nicht darstellt, ist im Kontext des Gesamtprogramms der Reliefs wahrscheinlich auf die angeführte Schrift des Ambrosius zu beziehen. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, daß die Szene in einer ikonographisch sehr ähnlichen Fassung nochmals in Mailand erscheint: auf dem Deckel des Sarkophags von S. Ambrogio. Die Darstellung der Heilung der Hämorrhoiden ist so ungewöhnlich und abweichend von früheren Illustrationen dieses Themas und wird erst erklärbar durch die Annahme des ambrosianischen Lukaskommentars als unmittelbare Vorlage, daß dieses Bild als Schlüssel zur Interpretation der Szenenfolge des Sarkophags anhand der Schriften des Ambrosius betrachtet werden kann. Der Schluß auf eine lokale Entstehung des Sarkophags von San Celso liegt damit nahe.

Die Thomasszene findet sich im vierten und fünften Jahrhundert ausschließlich in Oberitalien: auf den Sarkophagen von S. Celso und

¹¹⁰ Vgl. Schumacher, *Dominus legem* dat 24.

¹¹¹ WS, Taf. 198,1. 3; Benoit, *Sarcophages*, Nr. 73. 74.

S. Afra sowie auf dem späteren Elfenbein mit Passionsszenen im British Museum und auf einem Marmorfragment in Ravenna. Die älteste bekannte Darstellung in der Monumentalkunst ist ein Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna, um 520 entstanden.¹¹² Auf den zuletzt genannten Darstellungen ist die Szene sehr ähnlich gegeben, der rechte Arm Christi ist jedoch erhoben mit ausgestreckter Hand, nicht angewinkelt über das Haupt gebogen, wie auf dem Sarkophag von S. Celso und auf dem Fragment in Brescia. Diese eigentümliche Haltung erinnert an einen Götter- oder Heroentypus, wie er sich zum Beispiel auf einem römischen Basrelief im Museo Archeologico in Mailand findet.¹¹³ Dieses Relieffragment zeigt links den oberen Teil einer Jünglingsfigur, welche frontal gegeben ist und den Blick leicht nach rechts wendet. Über der linken Schulter liegt ein Teil eines Mantels, der linke Arm liegt am Körper, der rechte jedoch ist über das Haupt gebogen in ganz ähnlicher Weise wie jener der Christusfigur der Thomasszene der Sarkophage; er stützt die vorkragende obere Randleiste des Reliefs. Diese Haltung findet sich auf provincialrömischen Darstellungen des Apollon und anderer Götter, zum Beispiel auf zwei Reliefs in Mainz.¹¹⁴ Für die Armhaltung der Christusfigur der Thomasszene auf den Reliefs in Mailand und Brescia mag ein Typus wie der beschriebene als formale Anregung gedient haben.

Bemerkenswert ist, daß die den Darstellungen in S. Celso und Brescia zeitlich nahestehende Thomasszene in Ravenna offenbar kleinasiatischen Ursprungs ist. Es handelt sich hierbei um das schon erwähnte Fragment eines Marmorreliefs im Museo Nazionale in Ravenna, das allgemein um 400 datiert wird.¹¹⁵ Dieses Fragment, möglicherweise Teil eines Sarkophags (Schmalseite), zeigt eine zweifigurige Gruppe. Links und rechts wird die Szene von je einem langschäftigen zypressenhaften Baum begrenzt.¹¹⁶ Links steht eine männ-

¹¹² WM, Taf. 100. Vgl. auch das fragmentarisch erhaltene Fresko in S. Maria Antiqua in Rom aus dem achten Jahrhundert, WM, Taf. 153.

¹¹³ Romussi, Milano I, Abb. 108: 1864 in der Via Rovello in Mailand gefunden.

¹¹⁴ H. Kunckel, *Der Römische Genius* (1974) CI 68, 69. Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz, Inv. 988 und 633, Acht- bzw. Viergöttersteine.

¹¹⁵ G. V. Zucchini in: CSR II, 26, Nr. 6: Ende des 4. Jhs.; vgl. G. de Francovich, *Studi sulla scultura Ravennate I: FelRav fasc. 77-78* (1958) 80, Abb. 59; Brandenburg, *Scultura a Milano*, datiert ins beginnende 5. Jh., Kollwitz ins zweite Jahrzehnt des 5. Jhs., J. Kollwitz / H. Herdejürgen, *Die ravennatischen Sarkophage* (1979) 111.

¹¹⁶ Ähnliche Bäume z.B. auf einer Schmalseite des Pignatta-Sarkophags (CSR II, Nr. 11b), auf dem Sarkophag der Esuperanzia und des Massimiano (CSR II, Nr.

liche Figur, bekleidet mit Tunika und Pallium, leicht nach rechts gewandt. Das von kurzem, rundgeschnittenem, glattem Haar bedeckte Haupt ist ebenfalls leicht nach rechts geneigt und von einem als scheibenförmiger Umriß eingemeißelten Nimbus hinterfangen. Der rechte Oberarm liegt vor der Brust, der Unterarm ist nicht erhalten. Der linke Arm ist angewinkelt und erhoben, der Unterarm teilweise weggebrochen, die erhobene offene Hand nur fragmentarisch erhalten. Die Figur rechts steht frontal zum Betrachter, das Haupt leicht nach links gewandt, und gleicht in Größe, Typus und Gewandung der linken, ihr fehlt jedoch der Nimbus. Der linke Arm der Figur ist im Pallium verborgen, der rechte Unterarm dagegen angewinkelt nach links ausgestreckt, die offene rechte Hand berührt die durch den erhobenen Arm der linken Figur freigegebene Seite derselben. De Francovich hat das Relief—mit dem Hinweis auf die Verwandtschaft der Köpfe mit denen des (jüngeren) Fragments von Sinope in Berlin (Abb. 14) sowie mit den Figuren des Theodosius-Obeliskens in Istanbul—einer Werkstatt der theodosianischen Zeit in Byzanz zugewiesen.¹¹⁷ Das würde heißen, daß eine der frühesten belegbaren Darstellungen dieses Themas im byzantinischen Osten entstanden ist. Diese Annahme wird erheblich gestützt durch eine Gegenüberstellung mit dem theodosianischen Marmorfragment in Dumbarton Oaks (Abb. 7), welches die Heilung des Blindgeborenen durch Christus zeigt. Dieses Stück, von Kitzynger einer Werkstatt in Byzanz um 390 zugewiesen, weist eine Reihe von Übereinstimmungen mit dem Thomasrelief in Ravenna auf. Die Christusfigur, der Blindgeborene sowie der Apostelkopf im Hintergrund auf dem Relief in Dumbarton Oaks zeigen Züge und eine spezifische Haartracht, die von Kitzynger mit den Köpfen auf den Reliefs der Basis des Theodosius-Obeliskens in Verbindung gebracht wurden.¹¹⁸ Überall ist dasselbe in die Stirn gekämmte, kappenartig rund geschnittene Haar zu sehen. Dieselbe Haartracht und dieselben Züge finden sich nun auch auf dem Thomasrelief in Ravenna, die Gewanddrapierung ist gröber. Der Apostelkopf im Hintergrund des Reliefs in Dumbarton Oaks wirkt geradezu wie ein Echo des Christuskopfes auf dem Thomasfragment¹¹⁹: Man vergleiche besonders die Augenpartie mit

14d), beide in Ravenna, sowie auf einem Kalksteinrelief mit Christus und Petrus in Istanbul, Grabar, *Sculpture byzantine de Constantinople* (1963) Taf. XVI, 1.

¹¹⁷ De Francovich, *Studi* 70ff.

¹¹⁸ Kitzynger, *Marble Relief* Abb. 2-4.

¹¹⁹ Ebd., Abb. 1. 14.

der Wölbung der Jochbögen. Bemerkenswert ist außerdem, daß die Christusfigur—in beiden Fällen mit kurzem höfischem Haarschnitt—sowohl in der Heilungsszene in Dumbarton Oaks als auch in der Thomasszene in Ravenna nimbiert ist, ein, wie vorstehend erläutert, in theodosianischer Zeit sonst dem Christus der *Traditio Legis* und dem Thronenden Christus vorbehaltenes Attribut. Die stilistische und ikonographische Verwandschaft beider Stücke deutet auf einen gemeinsamen Hintergrund hin—sowohl die Datierung als auch die Zuweisung an Byzanz betreffend. Der Apostel Thomas genoß besondere Verehrung im Ostteil des Reiches. Es ist daher durchaus naheliegend, anzunehmen, daß das kleinasiatische Fragment in Ravenna das einzige überlieferte Beispiel einer ikonographischen Tradition Konstantinopels darstellt und eine importierte Komposition wie diese als Vorbild für die oberitalienischen Schöpfungen fungiert hat.

Die sehr individuell und dynamisch komponierte zentrale *Traditio Legis* bzw. Theophanie Christi, welcher letztlich in Haltung und Staffellung der Figuren keine ähnliche Szene zur Seite zu stellen ist, zeigt ein bewußtes Abweichen von der geläufigen Ikonographie eines Themas, das—im Gegensatz zu allen übrigen Motiven des Sarkophags—in der Sepulkralkulptur um 400 sehr verbreitet war.

Die Krippenszene, die der Drei Magier mit dem Stern und das Relief mit Christus und der Hämorrhöissa auf der linken Schmalseite schließlich sind durch ihren offenkundigen Bezug auf die Schriften des Ambrosius ganz unabhängige und eigene Darstellungen.

Das Quellwunder Mosis/Petri auf der gegenüberliegenden Schmalseite hingegen wiederholt eine alte stadtrömische Komposition fast unverändert.

5. *Vergleich: Die Hämorrhöissa auf zwei gallischen Sarkophagen*

Auf dem Fragment eines Riefelsarkophags¹²⁰ mit Figurenschmuck in Arles (Abb. 23) befindet sich auf der rechten Seite unterhalb einer Szene, die Christus mit der Samariterin am Brunnen zeigt, ein Relief mit einer Darstellung, die schon von Wilpert¹²¹ auf einen Text des Ambrosius von Mailand bezogen worden ist. Christus, jugendlich bartlos, eilt nach rechts, den rechten Arm erhoben in Richtung auf

¹²⁰ Arles, Musée d'Art Chrétien; WS 173 Taf. 148,2. Die beiden Reliefs auf der rechten Hälfte des Stückes sind so fragmentarisch erhalten, daß über ihren Gegenstand keine Aussage gemacht werden kann.

¹²¹ WM 830.

einen Baum, aus dessen Geäst der Zöllner Zachäus ihm entgegen sieht. Die Geste der Christusfigur gilt Zachäus. Ganz links aber ist der obere Teil einer offenbar knienden oder kauern den, verschleierten weiblichen Figur erkennbar, welche mit ihrer rechten Hand das Kleid Christi über dem nachgestellten rechten Bein von rückwärts anrührt: Ganz offensichtlich handelt es sich um die Hämorrhöissa. Oberhalb ihres Hauptes ist noch der Rest einer blattähnlichen Struktur erkennbar, links davon ist das Relief weggebrochen. Für eine Vereinigung der beiden Begebenheiten zu einer Szene gibt es keine textliche Grundlage in den Evangelien, lediglich die begleitende Volksmenge ist ihnen gemeinsam, diese scheint aber nicht Teil des Reliefs gewesen zu sein. Wilpert führte diese Darstellung auf den Einfluß der Schriften des Ambrosius zurück, dem die Blutflüssige Frau ein Symbol der *ecclesia ex gentibus* und Zachäus ein *typus populus gentilis* sind. Wilpert verweist in diesem Zusammenhang auf einen Ambrosius zugeschriebenen Titulus, der beide gemeinsam nennt:

„Zachäus auf dem Ast ist bereits verschwenderisch mit dem zusammengegrafften Golde, und die Frau bemerkt mit Staunen die Stillung ihres unreinen Blutflusses.“¹²²

Weiter ausgeführt ist nun dieser Gedanke in Bezug auf Zachäus in Ambrosius' Lukaskommentar:

„Auch Lukas scheint dies nicht außer acht gelassen zu haben, wenn er im folgenden den Zachäus erwähnt, der an Gestalt klein, d. i. ohne Hoheit des Geburtsadels, arm an Verdiensten gleich dem Heidenvolk, sobald er von der Heilsankunft des Herrn vernommen hatte, ihn, den die Seinigen nicht aufgenommen hatten, zu sehen wünschte. Doch niemand sieht so leicht Jesus; niemand, der an der Erde haftet, vermag Jesus zu schauen. Und weil er nicht im Besitze der Propheten und des Reiches (Gottes) war, sondern nur der natürlichen Lebensnorm sich erfreute, stieg er auf einen Maulbeerbaum.“¹²³

¹²² S. Merkle, *Die Ambrosianischen Tituli* (1896) Nr. 15: „Zacheus in ramo est, rapti iam prodigius auri, feminaque immundum miratur stare cruorem.“ Übs. Wilpert in WM 830.

¹²³ Ambrosius, *Expositio Evangelii secundum Lucam* VIII, 81: „Quod videtur etiam Lucas non omisisse, cum Zacchaeum subicit, qui statura pusillus, hoc est nulla nobilitatis ingenitae dignitate sublimis, exiguus meritis, sicut populus nationum audito domini salutaris adventu quem sui non receperant videre cupiebat. Sed nemo facile Iesum videt, nemo potest videre Iesum constitutus in terra. Et quia non prophetas, non regnum habebat tamquam formae gratiam naturalis, ascendit in sycomorum,...“ (CCL XIV, IV, 329). Übs. Niederhuber, *Ambrosius* II, 511.

Ambrosius Interpretation des Zachäus als Typus der Heiden und der Hämorrhöissa als Symbol der Heidenkirche läßt ihre Zusammenstellung auf einem Sarkophagrelief sinnvoll erscheinen.

Ein Säulen-Sarkophag in Aix-en-Provence¹²⁴ zeigt im Zentrum einer Nische Christus flankiert von zwei Jüngern (Abb. 24). Er ist nach rechts gewandt, zu der vor ihm stehenden kleinen Figur eines auf einen Stock gestützten Blinden, dessen linkes Auge er mit dem ausgestreckten Mittel- und Zeigefinger seiner rechten Hand berührt. Christus wendet den Blick zurück zu einer knienden weiblichen Gestalt, die sein Gewand über dem rechten Bein mit ihrer rechten Hand erfaßt, auch hier ist zweifellos die Hämorrhöissa gemeint. Als Textgrundlage für diese szenische Verdichtung zweier Heilungswunder, die primär zeitlich und örtlich getrennt von einander sind, zu einem Bild, könnte auf Mt 9, 27-31 verwiesen werden, wo von einer Blindenheilung direkt im Anschluß an den Bericht von der Heilung der Blutflüssigen und der Auferweckung der Tochter des Jairus die Rede ist. Matthäus berichtet hier allerdings von der Heilung zweier Blinder und die zwischen beiden Geschehnissen liegende Auferweckungsszene wäre auf dem Sarkophag weggelassen worden. Im Lukaskommentar des Ambrosius ist aber auch der Blinde von Jericho ein Typus des Heidenvolkes:

„Es geschah aber, als er sich Jericho genahet hatte, saß ein Blinder am Weg“. In der Evangelienschrift nach Matthäus ist von zweien, hier von einem die Rede; dort ging Jesus von Jericho hinaus, hier nahte er. Doch das macht keinen Unterschied aus. Denn da in diesem einen nur ein Typus des Heidenvolkes vorliegt, ist es belanglos, ob dieses das Heilmittel in einem oder in zwei Repräsentanten empfängt. Aus Cham und Japhet, Noes Söhnen, abstammend stellte es nämlich in den beiden Blinden die beiden Stammväter seines Geschlechts an den Weg“. ¹²⁵

¹²⁴ Le Blant, *Sarcophages de la Gaule* (1886) 144, Taf. LII, 1, Nr. 206. Aix-en-Provence, Musée Granet. Eine jüngst von Dresken-Weiland publizierte Zeichnung eines verschollenen Sarkophags in Marseille zeigt auf dem Relief des Sarkophagdeckels gleichfalls eine Vereinigung beider Szenen. Dort ist Christus allerdings nimbirt, wie auf dem Sarkophag mit der Heilung des Blindgeborenen in Saint-Victor, dessen Relief der verschollene Sarkophagdeckel auch in der Wiedergabe der Haltung des Blinden sehr nahe gekommen zu sein scheint; J. Dresken-Weiland, *Ein oströmischer Sarkophag in Marseille: RömQSchr* 92 (1997) 14–15.

¹²⁵ Ambrosius *Expositio Evangelii secundum Lucam* VIII, 80: „Factum est autem cum adpropinquasset Hiericho, quidam caecus sedebat secus viam.“ In librum secundum Matthaeum duo inducuntur, hic unus; ibi egredienti Hiericho, hic adpropinquanti. Sed nulla distantia; nam cum in hoc uno typus populi gentilis sit, qui sacramento dominico recepit amissi luminis claritatem, nihil interest utrum in uno medicinam an in duobus accipiat, quoniam ex Cham et Japhet Noe filiis originem ducens

Die Interpretation des Ambrosius verbindet die Figur des Blinden mit der Hämorrhoida und macht die Zusammenfassung beider Szenen zu einem einzigen symbolischen Bild verständlich, wobei auch die Bedeutungslosigkeit der wechselnden Anzahl der Geheilten in den Evangelien für ihren vorbildhaften Charakter von Ambrosius festgestellt wird.

In dem Sarkophag von Aix scheint ein weiteres Beispiel für den Einfluß der Schriften des Ambrosius auf die Sarkophagskulptur des nordmediterranen Raumes greifbar zu sein. Sowohl das Fragment in Arles als auch der Sarkophag in Aix sind stilistisch dem ausgehenden vierten Jahrhundert zuzuweisen. Diese Datierung läßt auch hier die Annahme einer Wirkung der ambrosianischen Texte auf die Darstellung zu.

Zusammenfassung

Als Ergebnis der vorstehend gegebenen Analyse ist zunächst festzuhalten, daß der Sarkophag von San Celso offensichtlich die Schöpfung einer Mailänder Werkstatt um 390-400 darstellt. Obwohl die Ikonographie Einflüsse provençalischer und kleinasiatischer Werke zeigt, ist das Reliefeensemble des Sarkophags so ungewöhnlich und die Gestaltung der Einzelszenen fast durchweg so eigenwillig, daß der Sarkophag als ein Werk anzusehen ist, für welches aus dem verfügbaren Denkmälerbestand—abgesehen von dem wohl derselben Werkstatt entstammenden Relief aus S. Afra—weder direkte Vorbilder noch eine Nachwirkung zu belegen sind.

Der Auftraggeber des Sarkophags von San Celso hat mit Sicherheit nicht nur um die Symbolik der Reliefdekoration gewußt, sondern hat wahrscheinlich maßgeblichen Einfluß auf das ikonographische Programm ausgeübt. Wie die Besteller der Stadttor-Sarkophage vom Typ der Sarkophage von S. Ambrogio und Borghese (Louvre) dem Senats- und Beamtenadel angehörten, so ist auch die Herkunft des Auftraggebers des Sarkophags von San Celso in derselben Sphäre zu vermuten. Wie Kollwitz ausführt¹²⁶, dienten Sarkophage in frühtheodosianischer Zeit den Bedürfnissen einer kleinen Oberschicht, deren Traditionsbewußtsein und restaurative Tendenzen in dem

in duobus caecis duos generis sui praetendebat auctores „ (CCL XIV, IV, 329). Übs. Niederhuber, Ambrosius II, 511.

¹²⁶ J. Kollwitz, Probleme 232.

Klassizismus der Kunst dieser Epoche reflektiert sind. Diese Voraussetzungen sind grundverschieden von jenen der durch einen bürgerlichen Bestellerkreis bestimmten Sarkophagproduktion der tetrarchisch-konstantinischen Zeit. Bemerkenswert bleibt in diesem Kontext die Abkehr von den repräsentativen Kompositionen der Stadttor-Sarkophage zugunsten einer ganz neuen, narrativen Gestaltungsweise auf dem Sarkophag von San Celso.

Über die Person des Bestellers kann jedoch noch mehr gesagt werden: Es muß sich nicht nur um eine mit der Theologie des Ambrosius sehr vertraute Person gehandelt haben, der Auftraggeber des Sarkophags hat sich wohl auch als Vertreter der Heidenkirche verstanden, wodurch die Auswahl der Szenen und deren spezielle Symbolik erklärt wäre. Dieser Schluß ist umso naheliegender, bedenkt man die Übersiedlung des Hofes des Theodosius I. von Byzanz nach Mailand. Nimmt man nämlich in der Person des Auftraggebers einen zugewanderten Byzantiner am Hof des Theodosius an, könnte dies auch die Vertauschung von Petrus und Paulus in der *Traditio* des Sarkophags begründen: Dem Byzantiner stand Paulus als Lehrer der Heiden und in Kleinasien durch seine Missionsreisen vertrauter Apostel besonders nahe. Paulus erscheint deshalb an bevorzugter Stelle. Wie Theodosius selbst stand aber auch der Besteller des Sarkophags wohl vor allem unter dem Einfluß der ambrosianischen Theologie.

Die Wiederverwendung des Sarkophags für die Reliquien des Heiligen Celsus von Mailand könnte darauf hindeuten, daß die besondere Bezugnahme des ikonographischen Programms der Reliefs auf die *ecclesia ex gentibus* auch später noch—durch Kenntnis der ambrosianischen Schriften—verstanden wurde. Celsus war der Begleiter des Nazarius, beide erlitten das Martyrium in Mailand etwa zu Beginn der diokletianischen Verfolgung.¹²⁷ Die Auffindung der Leichname durch Ambrosius¹²⁸ verbindet die Reliquien des Celsus mit dem Bischof von Mailand und die später, um die Mitte des fünften Jahrhunderts verfaßte legendarische *Passio* läßt Nazarius das Evangelium in Italien, Gallien und Trier verkünden und ihn zusammen mit seinem Diener Celsus unter Nero in Mailand enthaupten.¹²⁹ Der Knabe Celsus war der Begleiter eines Bekehrers der Heiden und erlitt mit ihm zusammen das Martyrium. Sowohl die Verbindung der Reliefdekoration mit der Theologie des Ambrosius ließ also den Sar-

¹²⁷ Lexikon für Theologie und Kirche VII (1962) c. 853.

¹²⁸ Paulinus von Mailand, *Vita Ambrosii* (PL 14, 38).

¹²⁹ Lexikon für Theologie und Kirche VII, c. 853.

kophag als Schrein für die Reliquien des Märtyrers geeignet erscheinen, als auch der inhaltliche Bezug auf die Heidenkirche.

Zum Motiv der Hämorrhoiden ist insgesamt als Ergebnis festzuhalten, daß es sich hierbei keineswegs um eine in der Sarkophagskulptur des vierten Jahrhunderts weitverbreitete Szene handelt, wie bislang allgemein angenommen wurde, sondern um ein Thema, das in der Plastik erst relativ spät, um 400, greifbar wird. Die Tatsache, daß die Mehrzahl der wenigen zweifelsfreien Darstellungen der Heilung der Hämorrhoiden in der Sarkophagskulptur aus der Provence und Oberitalien stammt und dem späten vierten Jahrhundert angehört sowie ihr offenkundiger Bezug auf die Schriften des Ambrosius von Mailand lassen den Schluß zu, daß dieses Motiv innerhalb der frühchristlichen Kunst vor allem durch die ihm von Ambrosius beigelegte Symbolik an Bedeutung gewonnen hat und vielleicht alle Darstellungen zumindest der theodosianisch-honorianischen Zeit diesen Hintergrund gemeinsam haben.

KAPITEL IV

DIE HEILUNG DES GICHTBRÜCHIGEN AM TEICH BETHESDA AUF THEODOSIANISCHEN SARKOPHAGEN

Einführung

Die Heilung des Gichtbrüchigen am Teich Bethesda im Zentrum der Front der nach dieser Szene benannten Gruppe von Stadttor-Sarkophagen ist die einzige Darstellung dieser Begebenheit in der frühchristlichen Sarkophagskulptur (Abb. 25). Zugleich stellt sie eine frühe Illustration eines Themas dar, das in der byzantinischen Kunst oft wiederkehrt. Darüberhinaus ist diese spezielle Version der auf stadtrömischen und Arleser Sarkophagen so häufig anzutreffenden Darstellung der Heilung eines Gichtbrüchigen oder Lahmen durch Christus¹ die einzige in der Sepulkralskulptur, die auf eine bestimmte Textvorlage bezogen werden kann. Begründet ist dieser Umstand in der für das Thema ganz ungewöhnlichen narrativen Qualität der Darstellung, welche sie grundsätzlich von früheren unterscheidet.

Die Gruppe der Bethesda-Sarkophage ist allgemein der theodosianischen Epoche zugewiesen worden.² Die Ungewöhnlichkeit der Darstellung innerhalb der frühchristlichen Sarkophagskulptur wirft die Frage nach dem Ursprung der Ikonographie und der Bedeutung der Szene für den antiken Betrachter auf. Dieses Problem ist von der Forschung bisher zwar mehrfach berührt worden, zuletzt von Sotomayor³ und Nicoletti⁴, hat aber weder dieselbe Aufmerksamkeit gefunden wie die stilkritische Einordnung der Sarkophagklasse, noch eine vergleichbar befriedigende Lösung.

Zunächst soll hier ein kurzer Überblick über die Erscheinungsformen des Motivs auf frühchristlichen Monumenten gegeben werden.

¹ Vgl. WS, Taf. 212,2.

² WS, Taf. 230,1-6; M. Lawrence, Columnar Sarcophagi in the Latin West: ArtB 14 (1932) Nr. 114; Repertorium, Nr. 63.

³ M. Sotomayor, Sarcófagos Romano-Cristianos de España (1975) 213-219, Nr. 38.

⁴ A. Nicoletti, I Sarcofagi di Bethesda (1981) 52-69.

1. *Das Bethesda-Wunder auf frühchristlichen Monumenten*

Die zahlreichen Gichtbrüchigen-Bilder der Katakomben zeigen in den meisten Fällen den Kranken ohne Christus, allein und mit geschultertem Bett forteilend—also den Effekt des Wunders. In drei Darstellungen der Katakombenmalerei wollte Wilpert Illustrationen der Heilung am Bethesda-Teich erkennen, in zweien von ihnen aufgrund der Kombination mit dem Quellwunder als Taufsymbol.⁵ Die dritte Darstellung, in der Katakombe der Vigna Massimo, ist abweichend gestaltet. Das Fresko zeigt den Geheilten mit geschultertem Bett im Laufschrift nach links davoneilend, in der rechten Hand einen Stock, um das linke Bein einen Verband gewickelt. Christus steht rechts und hat die Rechte im Zeigegestus gegen den fortstrebenden Gichtbrüchigen erhoben. Links neben dem Gichtbrüchigen erscheint Tobias, den Fisch in der Rechten tragend. Hinter dieser Figur ist mit horizontalen Strichen Wasser angedeutet. Rechts von der Christusfigur lagert ein antiker Flußgott. Bei dieser Szene könnte es sich tatsächlich um eine Illustration von Joh 5 handeln, die Darstellung des Wassers in der benachbarten Tobiasszene mag einen Zusammenhang mit dem Bad von Bethesda implizieren, sicher ist dies aber keineswegs. Die für ein Katakombenbild ungewöhnliche narrative Qualität der Darstellung, die durch Details wie den Verband des Gichtbrüchigen genrehafte Züge erhält, und besonders die Präsenz des Flußgottes, der auf keine andere Szene bezogen werden kann, legen aber hier eine Illustration zu Joh 5 nahe. Dieses Fresko, welches Wilpert in die Mitte des vierten Jahrhunderts datiert, könnte somit eine frühe Darstellung des Themas sein.

Unzweifelhafte Darstellungen der Heilung am Bethesda-Teich finden sich, abgesehen von den wenigen Sarkophagen der Bethesda-Gruppe, erst später und außerhalb der sepulkralen Kunst. Das früheste Beispiel ist ein Mosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna, das den Geheilten neben einem Wasserfall zeigt.⁶ Eine mehr narrative Fassung des Themas findet sich in koptischen und syrischen Manuskripten, in der ottonischen Buchmalerei, in der Elfenbeinplastik und der byzantinischen Monumentalmalerei.⁷ Auf diese Darstellungen

⁵ WK, Taf. 74,1: Nunziatella-Katakombe; Taf. 168: Coemeterium maius; Taf. 212: Vigna Massimo.

⁶ F. W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna* (1958) Nr. 179.

⁷ Z.B. Vat.syr. MS 559, Paris Art copte MS 13, Codex Egberti (Trier), Elfenbein von Salerno, Mosaik in Monreale.

und ihre etwaigen Beziehungen zu den Sarkophagreliefs soll in einem späteren Abschnitt eingegangen werden.

Ein bemerkenswerter Zug der Bethesda-Sarkophage ist es, daß sie eine bis dahin kaum oder gar nicht dargestellte Szene ins Zentrum der Sarkophagfront (Abb. 26) stellen. Eine Besonderheit ist zudem die Aufteilung der Zentralszene in drei aufeinander bezogene Einzelszenen, von denen zwei in übereinanderliegenden Registern angeordnet sind, was dort einen verkleinerten Maßstab der Figuren zur Folge hat. Die Tatsache, daß hier im Zentrum eines theodosianischen Sarkophagfrieses an die Stelle einer repräsentativen Szene, etwa der *Traditio Legis*, drei ausgesprochen narrative Einzelszenen, davon zwei in kleinfiguriger Ausführung, treten, bedarf einer Erklärung. Es kann sich hier nur um eine grundlegende Wandlung und Zunahme der Bedeutung dieses Themas gegenüber den zeichenhaften Darstellungen Gichtbrüchiger auf konstantinischen Sarkophagen⁸ handeln. Auf einem wohl vorkonstantinischen Friessarkophag mit *Imago Clipeata* in San Lorenzo fuori le mura in Rom⁹ befindet sich zwar zentral ebenfalls die Gruppe des geheilten Gichtbrüchigen mit Christus und einer Apostelfigur in verkleinertem Maßstab, dort jedoch unterhalb der beherrschenden *Imago Clipeata*, die das eigentliche Zentrum der gesamten Frieskomposition bildet.

Die Heilung des Gichtbrüchigen am Teich Bethesda ist in der frühchristlichen Literatur vor allem ein Taufsymbol. Tertullian¹⁰, Ephraem der Syrer¹¹ sowie Chromatius¹² betonen diesen Symbolcharakter des Wunders. Die von Wilpert angeführten Katakombenbilder, welche den Geheilten zusammen mit dem Quellwunder zeigen¹³, auf dem Fresko im Coemeterium Maius nackt, einem Neophyten gleichend, der die Taufe empfangen soll, sind wohl in diesem Sinne zu deuten. Das wirft die Frage auf, wieweit auch andere Bilder des dritten und vierten Jahrhunderts, welche die Heilung eines Gichtbrüchigen zum Vorwurf nehmen, auf den Bericht bei Joh 5 zu beziehen sind—auch wenn eine entsprechende Kennzeichnung der Szene fehlt, was bei den zahlreichen konstantinischen und nachkonstantinischen Sarkophagreliefs mit diesem Gegenstand ausnahmslos

⁸ Vgl. WS, Taf. 212,2.

⁹ WS, Taf. 197,5; Repertorium Nr. 694.

¹⁰ Tertullian, *De baptismo* 5.

¹¹ Ephraem Syrus, *Commentarii in Diatessaron* XIII. 1.

¹² Chromatius, *Sermo* XIV. 1.

¹³ WK, Taf. 74,1. 168,1.

der Fall ist. Hier liegt also möglicherweise derselbe Tatbestand vor wie bei der Heilung des Blindgeborenen am Teich Siloah nach Joh 9, dessen Symbolik, der φωτισμός-Gedanke, erst auf dem späten Sarkophagrelief in Saint-Victor ikonographisch greifbar wird, aber als Vorwurf für die große Zahl der Darstellungen auf Sarkophagen des vierten Jahrhunderts anzunehmen ist. Dann läge also beiden Themen in der frühchristlichen Kunst ein johanneischer Text zugrunde. Auf die Parallelen in Joh 5 und Joh 9 hat Duprez¹⁴ bereits hingewiesen. Da diese beiden Bilder die am häufigsten dargestellten Heilungswunder Christi im vierten und fünften Jahrhundert repräsentieren, soll im folgenden auch die spezifische Struktur der Schilderung in Joh 5 in Hinblick auf ihren Niederschlag in künstlerischen Darstellungen näher betrachtet werden.

2. Die Bethesda-Sarkophage

Einführung

Bei der Untersuchung der Sarkophagreliefs wird hier in erster Linie von den drei komplett erhaltenen Stücken in Tarragona (Kathedrale), Rom (Museo Pio Cristiano) und auf Ischia (Episcopio) ausgegangen. Von den erhaltenen Fragmenten¹⁵ sind bezüglich der Zentralszene vor allem die Front eines Säulen-Sarkophags in Clermont Ferrand (Musée Bargoin) und das Fragment einer Gichtbrüchigenheilung in Vienne (Musée de Vienne) von Bedeutung. Die Fragmente in Die (Musée Municipal), Poitiers (Musée des Beaux Arts) und Jerez (Villa La Penuela) zeigen nur geringfügige Abweichungen oder lassen aufgrund ihres Erhaltungszustandes keine Schlüsse auf die Ikonographie zu, die hier von Bedeutung wären. Die übrigen erhaltenen Fragmente von Sarkophagen dieser Klasse betreffen andere Teile der Reliefdekoration. Sie werden deshalb hier außer acht gelassen.

Die Front der Bethesda-Sarkophage (Abb. 26) zeigt, abgesehen von Abweichungen im Detail, stets dieselbe Folge von Szenen. Links die Heilung von zwei Blinden (in Tarragona und Praetextat drei), daran anschließend rechts Christus mit einer knienden Frauengestalt, rechts daneben Christus, der Zentralszene mit dem Bethesda-Wunder zugewandt, die Rechte erhoben und den Blick auf die untere

¹⁴ A. Duprez, *Jésus et les Dieux Guérisseurs* (1970) 151-153.

¹⁵ Katalog bei Nicoletti, *Sarcophagi* 7-35.

Zone des Doppelregisters gerichtet. Sowohl die Bethesda-Szene als auch die Heilung der beiden Blinden sind neu für die Ikonographie christlicher Sarkophage, wobei die Heilung zweier Blinder nach Mt 9, 27-31 oder 20, 29-34 sonst nur noch von einem Säulen-Sarkophag in Leiden bekannt ist. Auf den Bethesda-Sarkophagen ist die Darstellung wahrscheinlich auf die zweite Stelle bezogen, die von der Heilung zweier Blinder vor Jericho berichtet, da die Szene im Freien angesiedelt ist. Das Heilungswunder in Mt 9 hingegen trägt sich in einem Haus zu. Doch ist hier möglicherweise nicht die Illustration einer bestimmten Stelle beabsichtigt, wofür das Auftreten von drei Blinden auf den Sarkophagen von Tarragona und in Praetextat¹⁶ spricht. An die Szene am Teich von Bethesda schließt sich die Zachäusepisode an und ganz rechts der Einzug Christi in Jerusalem. Die Figuren des Frieses werden von einer vorgeblendeten Architekturkulisserie hinterfangen, die—besonders in Tarragona—jener auf Stadttor-Sarkophagen vom Typ des Gorgonius-Sarkophags in Ancona gleicht. Von der Dekoration der Schmalseiten sind Fragmente in Avignon, Arles und Algier bekannt.¹⁷ Wie aus den Stücken in Algier ersichtlich ist, zeigte der betreffende Sarkophag das Quellwunder Petri auf der linken, Daniel auf der rechten Schmalseite.

a. *Beschreibung*

Beispielhaft soll hier eine Beschreibung der Sarkophagfront in Tarragona (Abb. 26) gegeben werden. Der Fries¹⁸ ist aus weißem Marmor gearbeitet und befindet sich heute an der Fassade der Kathedrale von Tarragona, eingelassen in das Mauerwerk oberhalb des romanischen Portals. Das Relief zeigt links (Abb. 27) Christus frontal in Tunika und Pallium, jugendlich bartlos mit langem, lockigem Haar, das Haupt nach links gewandt, die Linke im Gewand, die Rechte auf dem Scheitel einer kleinen männlichen Figur mit kindhaften Proportionen ruhend, wobei der Daumen ihr rechtes Auge berührt. Der Blinde trägt einen Schulterkragen und nähert sich von links, er hat beide Hände vorgestreckt, mit der linken das Gewand der Christusfigur anrührend, mit der rechten einen Stock umfassend. Ihm folgt

¹⁶ Dieser Sarkophag in Rom hat nur die linke Seite des Frieses, rechts erscheint anstatt der Bethesda-Szene und der anschließenden Episoden eine Inschrift.

¹⁷ Nicoletti, *Sarcofagi* 73f., Abb. 6. 10.

¹⁸ Maße: Länge 2,16m, Höhe 0,61m, Sotomayor, *Sarcofagos de España* 213. Eingelassen in das Mauerwerk ist nur die Sarkophagfront, deren Abschlüsse auf beiden Seiten verloren sind, s. H. Schlunk, *Hispania Antiqua* (1978) 127.

im Hintergrund ein zweiter Blinder in flachem Relief, vor dem Teile einer dritten Figur erhalten sind. Diese entspricht der ersten, der Kopf ist weggebrochen. Hinter dieser Dreiergruppe stehen zwei Figuren in langärmeliger Tunika Christus zugewandt, der linke bärtig mit hoher Stirn, der rechte bartlos mit Stirnlocken. Die Szene wird von einer fragmentierten Architekturkulisse hinterfangen. Rechts daran anschließend steht ein bärtiger Apostel mit erhobener Rechter, Christus zugewandt, der rechts von ihm steht und in Typ und Haltung wie in der ersten Szene gegeben ist (Abb. 26). In der linken Hand hält Christus hier jedoch eine Schriftrolle, während seine Rechte die Palmarseite dem Betrachter zukehrt und in Richtung auf das Haupt der links vor ihm knienden weiblichen Figur (mit über den Kopf gezogener Palla) ausgestreckt ist. Diese Figur, kniend von gleicher Höhe wie die stehenden Blinden, ist also aufgerichtet deutlich größer zu denken. Sie hat wohl beide Hände in Richtung auf das Gewand Christi vorgestreckt, nur die rechte ist klar erkennbar; auch hier eine Architektur im Hintergrund. Rechts der Christusfigur steht eine weitere Gestalt in Tunika und Pallium, eine Schriftrolle in der Rechten, den Kopf nach links zu Christus gewendet, bartlos mit kurzem Haar, daran rechts anschließend eine bärtige Apostelgestalt, nach rechts gewandt mit erhobener rechter Hand—in Typ und Haltung eine Wiederholung der bärtigen Figur der Szene mit der knienden Frau; rechts vor ihm Christus im Profil, nach rechts auschreitend, den Blick nach unten auf eine liegende Figur im unteren Register der Zentralszene gerichtet, ihr gilt auch der Gestus seiner offen ausgestreckten Hand (Abb. 25). Die Christusfigur steht in einer Nische, die von zwei gedrehten Säulen gebildet wird, deren Kompositkapitelle einen Bogen tragen. Diese Nische findet sich auf allen erhaltenen Stücken, welche die Szene zeigen. Die Christusfigur wird durch die Säule rechts getrennt von den zwei folgenden Szenen des Doppelregisters, mit welchen sie aber durch Haltung und Gestik inhaltlich zweifellos verbunden ist. Dieselbe Architektur mit gedrehten Säulen und auf Kompositkapitellen ruhenden Bögen setzt sich zudem in der oberen Zone in drei weiteren Arkaden fort, ein weiteres Indiz dafür, daß diese Szene mit der vorhergehenden nicht nur inhaltlich, sondern auch örtlich eine Einheit bildet. In dem Zwickel oberhalb des Kapitells der großen Säule links findet sich eine Sonnenuhr, ein Detail, das auf allen drei komplett erhaltenen Stücken an der nämlichen Stelle wiederkehrt.

In der oberen Zone des Doppelregisters (Abb. 28) befinden sich

auf dem Sarkophag von Tarragona vier Figuren, deren Blick und Aktion durchweg nach rechts gerichtet ist und damit die Rechtsläufigkeit der gesamten Frieskomposition aufnimmt. Ganz links erscheint eine auf einem Schemel sitzende männliche Figur in kurzer, gegürteter Tunika, die Hände vorgestreckt, das Haupt im Profil nach rechts gewandt; dahinter, in der ersten Nische, eine weitere stehende Figur gleichen Typs, im unteren Teil durch die vordere verdeckt, die rechte Hand nach rechts erhoben und dorthin blickend. Beide Figuren sind wohl als Kranke, welche das Bad von Bethesda aufsuchen, anzusprechen. In der zentralen Nische Christus, nach rechts ausschreitend, im Profil, gleichen Typs wie in den übrigen Szenen des Frieses, mit der ausgestreckten rechten Hand die Kline des Gichtbrüchigen berührend. Dieser, in der dritten Nische, ist etwas kleiner gegeben als Christus. Er eilt gleichfalls kräftig ausschreitend nach rechts, trägt kurzes Haar und die Exomis und hat die Kline mit den Beinen nach oben zeigend geschultert. Rechts schließt die Nische mit einer gedrehten Säule ab, die der großen Säule links gleicht, doch nur etwa halb so groß ist. Der Grund, auf welchem sich die Säulen der Architektur des Hintergrundes erheben und auf dem die Figuren sich bewegen, ist räumlich nicht klar definiert. Während die Säulen links hinter den Figuren zurücktreten, erscheint die rechts abschließende Säule nach vorn verschoben, ihre Basis scheint auf dem Rand eines Wasserbeckens zu stehen. Dieses bildet die Trennungslinie der beiden Zonen. Die Figuren, besonders der Sitzende links, überschneiden teilweise mit ihren Füßen den Rand des Beckens, das als lang-rechteckiger Kasten gegeben ist. Das bewegte Wasser darin ist durch einfache, schematische Wellenlinien angedeutet. Der Betrachterstandpunkt ändert sich hier unvermittelt, da das Becken fast in Aufsicht erscheint, lediglich ein schräges Zurückweichen des die untere Szene nach oben abschließenden Beckenrandes deutet eine perspektivische Lösung an.

In der unteren Zone (Abb. 29) fehlt die architektonische Gestaltung des Hintergrundes. Auf einer Kline mit steil rechtwinkligem Kopfteil auf der rechten Seite lagert eine männliche Figur in Tunika und Pallium mit kurzem Haar, im Halbprofil nach links blickend, das rechte Bein aufgestellt, das linke untergeschlagen. Die linke Hand liegt untätig auf dem Klingenrand, die rechte ist offen mit abgespreiztem Daumen erhoben. Dieser Gestus ist eher als bezogen auf die große Christusfigur in der Nische links (Abb. 25) zu interpretieren—welche ihr ja auch mit dem Blick und dem Gestus der rechten

Hand zugewandt ist—denn als ein Hindeuten auf den Vorgang im oberen Register. Die Kline, deren nach oben verbreitertes gedrehtes Kopfteil die darüber befindliche gedrehte Säule eigenartig wiederholt, ist mit einem Tuch bedeckt. Dieses, in wellenförmigen, schematischen Falten fallend, erscheint zusammen mit der kastenförmigen Gestalt des Möbels wie ein Echo des Wasserbeckens darüber. Im Hintergrund der Kline befinden sich weitere Figuren, die wahrscheinlich alle sitzend zu denken sind; ganz links eine nach rechts gewandte männliche Figur mit erhobener Rechter—eine Wiederholung des Sitzenden unmittelbar darüber in der oberen Zone—und rechts davon eine weitere Figur, dahinter eine Gestalt in flachem Relief, von welcher nur Kopf und Schultern sichtbar sind. Rechts der erhobenen Hand des Liegenden, welche die Szene in der Mitte teilt, erscheint ein weiterer Kopf in ganz flachem Relief; hinter dem Kopfteil der Kline zwei weitere Figuren desselben Typs: im Vordergrund ein Kauernder mit erhobener linker Hand (unklar ist die Position der Beine), dahinter eine Figur, von der nur der obere Teil sichtbar ist. Diese beiden Figuren blicken nach links und bilden zugleich einen Abschluß der Szene nach rechts, der hier viel weniger definiert erscheint als im oberen Register. Alle Begleitfiguren in der unteren Zone sind deutlich kleiner als der Ruhende gegeben, dieser eher in seiner Größe der Christusfigur darüber vergleichbar. Die Begleitfiguren sind hier nicht eindeutig als Kranke anzusprechen, nur die Aufmerksamkeit der Figur ganz rechts vorn gilt Christus, alle anderen sind dem auf der Kline Liegenden zugewandt.

Der Sarkophag im Museo Pio Cristiano (Abb. 30) fügt im oberen Register rechts noch eine weitere sitzende Gestalt hinzu, die auf einen Stock gestützt und nach rechts gewandt die Säule verdeckt, welche die Architektur des Bades nach rechts abschließt. In der unteren Zone zeigt dieser Sarkophag lediglich drei Begleitfiguren, eine davon hinter dem Kopfteil der Kline sitzend. Der Liegende gleicht in Typ, Haltung und Bekleidung dem zuvor beschriebenen, sein rechter Arm ist jedoch nicht erhoben und ausgestreckt, sondern angewinkelt über das Haupt gelegt, die Hand ruht auf dem Scheitel. Das Korrespondieren seiner Gestik und jener der Christusfigur links ist hier also weniger deutlich.

Der Sarkophag auf Ischia¹⁹ zeigt im oberen Register ebenfalls die zusätzliche Figur des Sitzenden rechts, dieser ist aber nach links ge-

¹⁹ Nicoletti, Sarcophagi Abb. 3.

wandt und hält seinen Stab schräg, parallel zur Kline des Gichtbrüchigen. In der unteren Szene befinden sich zwei sitzende Figuren hinter dem Kopfteil der Kline. Zu diesen wendet der Liegende das Haupt zurück, wie im Gespräch begriffen. Seine rechte Hand ist ausgestreckt—jedoch nicht erhoben, wie in Tarragona—der Dialog mit der stehenden Christusfigur ist weniger klar. Die Behandlung des Tuches, das die hier etwas kürzere Kline bedeckt, ist schematischer.

Die Christusfigur in der Nische links des Doppelregisters ist in allen drei Fällen in Haltung, Typ und Gestik annähernd identisch. Die Sarkophage in Rom und Ischia weichen in der architektonischen Gestaltung des Hintergrundes von der vorgeblendeten Stadttorarchitektur des Sarkophags von Tarragona etwas ab.

Der fragmentierte Säulensarkophag in Clermont-Ferrand²⁰ (Musée Bargoin) zeigt als Darstellung der dritten Nische von rechts die Szenen des Doppelregisters. Die Komposition ähnelt grundsätzlich jener in Tarragona—besonders bezüglich der Beschränkung auf vier Figuren in der oberen Zone—die Arkadenarchitektur des Hintergrundes fehlt jedoch hier. Den einzigen Bezug auf das Bad von Bethesda bildet das kastenförmige Wasserbecken, das auch hier die beiden Zonen trennt. Die untere Szene steht im Aufbau der des Sarkophags von Tarragona sehr nahe (nur die Figur rechts an der Säule ist hier stehend gegeben). Der Liegende gleicht in Haltung und Gestik vollkommen jenem in Tarragona. Dies ist insofern bemerkenswert, als auf dem Säulensarkophag der Blickrichtung und Geste der erhobenen Rechten des Ruhenden keine entsprechende Christusfigur korrespondiert. Sie ist hier weggelassen worden: Die Nische links des Doppelregisters zeigt Christus, von zwei Apostelfiguren gerahmt und einer links vor ihm knienden weiblichen Gestalt, Canaanea oder Hämmorrhöissa, zugewandt. Links davon erscheint wiederum die Heilung zweier Blinder in einer separaten Nische.

Das Fragment in Vienne²¹ (Musée de Vienne) zeigt den linken Teil des oberen Registers der Bethesda-Szene. Der Gichtbrüchige rechts ist fast gänzlich weggebrochen, Reste der Kline sind noch erkennbar. Christus entspricht in Haltung und Typ den übrigen Stücken, außerdem sind noch zwei Figuren im Hintergrund und ein Sitzender links erhalten. Die Begrenzung des oberen Registers nach links ist auf diesem Fragment nicht klar. Das Kompositkapitell der kanellierten

²⁰ WS, Taf. 230,5.

²¹ Nicoletti, Sarcophagi Abb. 17.

Säule, welche die Szene nach links abschließen müßte, befindet sich tiefer als sonst auf der Höhe des Schemels mit dem Sitzenden. Darüber ist eine weitere Arkade erkennbar, welche aber größtenteils weggebrochen ist. Das Becken, dessen linker Teil erhalten ist, erscheint hier viel breiter, auf die Wiedergabe des bewegten Wassers wurde offensichtlich stärkeres Gewicht gelegt. Dies hat eine totale Aufsicht des Bades zur Folge, der Betrachterstandpunkt wird unterhalb der Figuren unvermittelt zu einer Vogelperspektive.

Die Fragmente in Die (Musée Municipal, oberes Register)²² und in Jerez (Villa La Penuela, unteres Register)²³ zeigen weitere geringfügige Abweichungen.

b. *Die Eingrenzung der Wunderszene*

Grundsätzlich ist zu fragen, ob die zwei übereinander dargestellten Szenen (Abb. 25) als zwei zeitliche Stufen derselben Begebenheit zu deuten sind, oder ob es sich um die Illustration zweier verschiedener Ereignisse handelt. Diese Frage ist durchaus unabhängig von jener nach der Zusammengehörigkeit der Szenen mit der Christusfigur links, die ja durch ihre Gebärde nur mit dem Liegenden im unteren Register verbunden erscheint, nicht aber mit der oberen Szene, in der Christus nochmals dargestellt ist. Hier ist zunächst die Frage nach dem Ort der Handlung zu stellen. Die besonders klare Angabe der Architektur auf dem Sarkophag von Tarragona ist hier aufschlußreich. Eine eindeutige Ortsangabe ist nur der Darstellung des oberen Registers zu entnehmen, welche mit Arkaden und steingefäßigem Bad ein unmißverständlicher Hinweis auf das Bad von Bethesda ist (s. Joh 5,2). Sowohl für die untere Szene als auch für die Christusfigur links scheint eine solche Ortsangabe zu fehlen. Wie jedoch—insbesondere auf dem Sarkophag von Tarragona—deutlich zu erkennen ist, stellt die Architektur des Bades mit gedrehten Säulen und Kompositkapitellen nur eine Fortsetzung der Architektur der Nische dar, in welcher Christus steht. Diese, verschieden von der vorgeblendeten Architektur der übrigen Szenen des Frieses, gehört folglich auch zum Bad von Bethesda: Christus ist bereits dort eingetreten. Zwischen beiden Szenen findet lediglich ein Wechsel des Maßstabes statt, nicht aber der Örtlichkeit. Da die Christusfigur durch ihre Gestik und Haltung mit der Figur des Liegenden in der unteren Zone

²² Ebd., Abb. 11.

²³ Ebd., Abb. 15.

verbunden ist, so ist auch diese Szene wohl als im Bad von Bethesda angesiedelt zu denken.

Hieraus kann geschlossen werden, daß alle drei Einzelszenen den Bericht von der Heilung des Gichtbrüchigen am Teich Bethesda nach Joh 5 zum Vorwurf haben.

3. Die Erzählstruktur des Wunders in Text und Bild

a. Der johanneische Bericht im Vergleich mit antiken Wunderkuren

Der Bericht in Joh 5 weist einige Besonderheiten auf, die ihn von anderen Heilungsberichten sowohl bei Johannes als auch bei den anderen Evangelisten grundsätzlich unterscheiden und zugleich eine Erklärung für die ungewöhnliche Darstellungsweise in der frühchristlichen Sepulkralskulptur bieten können.

„Danach war ein Fest der Juden, und Jesus zog hinauf nach Jerusalem. Es ist aber in Jerusalem bei dem Schafteich das auf hebräisch sogenannte Bethesda, das fünf Hallen hat. In diesen lag eine Menge von Kranken, Blinden, Lahmen, Leuten mit verdorrten Gliedern. Es war aber ein Mensch daselbst, der achtunddreißig Jahre lang krank gelegen. Als Jesus denselben daliegen sah und vernahm, daß er schon so lange Zeit krank gewesen, sagt er zu ihm: Willst du gesund werden? Der Kranke antwortete ihm: Herr, ich habe keinen Menschen, der, wenn das Wasser sich bewegt, mich in den Teich herablasse. Während ich aber komme, steigt ein anderer vor mir herab. Jesus sagt zu ihm: Stehe auf, nimm dein Bett und wandle. Und alsbald ward der Mensch gesund und nahm sein Bett und wandelte.“ (Joh 5, 1-9)

Auffallend ist hier zunächst, daß auf die Schilderung der Örtlichkeit ein stärkeres Gewicht gelegt wird, als dies bei anderen Heilungswundern, von denen die Evangelisten berichten, der Fall ist. Beschrieben werden die architektonische Situation des Bades, die Kranken, welche es aufsuchen, und die Prozedur, der sie sich dort unterziehen, um zu gesunden: Es ist die Beschreibung eines antiken Heilbetriebes, wie er durchaus ähnlich in den Asklepieia zu denken ist. Bemerkenswert ist der häufige Gebrauch des Wortes ὑγίης, das sonst bei Johannes nicht begegnet.²⁴ Es ist analog gebraucht in Weihinschriften aus Epidauros.²⁵ Durch die Örtlichkeit, vor deren Hintergrund die Handlung sich entwickelt, und die spezifische Wortwahl

²⁴ Duprez, Jésus 162; Joh 5. 7,9,14-16.

²⁵ IG IV, 1, Nr. 121-22; s. E. und L. Edelstein, Asclepius I (1945) Nr. 423: 1. 3. 4. 5. 8. 11. 12. 13. 16. 18. 20. 22. 23. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 32. 36. 38. 40. 41. 43.

erhält der Bericht in Joh 5 einen stärker (kultisch-) medizinischen Zug, als die übrigen Heilungswunder Christi ihn aufweisen.

Ein Vergleich mit einer ähnlichen Heilungsgeschichte aus den *Τάματα* von Epidauros ist hier aufschlußreich:

„Kleimenes von Argos, am Körper gelähmt. Dieser kam in den Heilraum, schlief und sah ein Gesicht: er träumte, der Gott wickle ihm eine rote wollene Binde um den Leib und führe ihn ein wenig außerhalb des Heiligtums zum Bad an einen Teich, dessen Wasser übermäßig kalt sei; als er sich feig benahm, habe Asklepios gesagt, er werde nicht die Menschen heilen, die dazu zu feig seien, sondern nur die, welche zu ihm in sein Heiligtum kommen in der guten Hoffnung, daß er einem solchen nichts Übles antun, sondern ihn gesund entlassen werde. Als er aufgewacht war, badete er und kam ohne Leibschaden heraus.“²⁶

Die Struktur beider Geschichten ist durchaus ähnlich, auch ein Bad spielt hier wie dort eine Rolle. Ein grundsätzlicher Unterschied liegt jedoch darin, daß der Kranke in Joh 5 nicht die beschriebene Heilpraxis, die an jene in Epidauros erinnert, in Anspruch zu nehmen braucht. Er benötigt das heilkräftige Wasser nicht mehr, er wird durch das Wort Christi geheilt. Dieser Gegensatz wird besonders deutlich vor dem Hintergrund einer antiken Heilstätte. Es liegt also zugleich mit der Bezugnahme auf eine suspekte Praktik eine Abgrenzung der Aktion Christi gegen diese vor. Inwieweit dies auch im Falle des Bades von Bethesda möglicherweise in der Polemisierung gegen den Asklepioskult²⁷ begründet ist, läßt sich schwer entscheiden.

Auf die Heilung des Gichtbrüchigen am Teich von Bethesda wird in einem griechischen Zauberpapyrus Bezug genommen: Es handelt sich dabei um ein christliches Amulett gegen Fieber, das ins fünfte Jahrhundert datiert wurde. Der Text beginnt wie folgt:

„Flich, verhaßter Geist, Christus verfolgt dich. Eingeholt hat dich der Sohn Gottes und der Hl. Geist! Gott des Schafteiches, erlös deine Dienerin Iohannia, Tochter der Anastasia, die auch Euphemia heißt, von jeglichem Übel. Herr Christus, Sohn und Wort des lebendigen Gottes, der du heiltest alle Krankheit und Schwäche, heile du und beschütz auch deine Dienerin Iohannia, Tochter der Anastasia, die auch Euphemia heißt, und verjag und vertreib von ihr alle Fieberhitze und allen Fieberfrost, täglichen, dreitägigen, viertägigen, und jegliches Übel. ...“²⁸

²⁶ IG IV, 1 Nr.37. Übs. R. Herzog, Die Wunderheilungen von Epidauros (1931) 23. 25.

²⁷ Edelstein, Asclepius II, 132ff.

²⁸ Übs. K. Preisendanz, Papyri Graecae Magicae II (1931) 192f. P 5b.

Hier wird eine alte assoziative Verbindung zwischen der Heilung durch Christus und der Heilstätte, vor deren Hintergrund sie sich zuträgt, hergestellt. Dies widerspricht jedoch der Darstellung in Joh 5: Die Heilung des Gichtbrüchigen durch Christus hat dort nichts mit der Wirkung des Bades zu tun, im Gegenteil, sie vollzieht sich auf eine grundsätzlich andere Weise. Die assoziative Verbindung von Heilgott und (kultischer) Heilstätte -"Gott des Schafteichs"-war aber für den Benutzer des Amuletts offenbar noch von zwingender Präsenz.

b. *Simultandarstellungen*

Die Darstellung der Bethesda-Sarkophage reflektiert die spezifische Struktur dieses Heilungswunders. Die angenommene Einheit des Ortes der drei Szenen läßt den Schluß zu, daß die Figur auf der Kline im unteren Register (Abb. 29) den seit 38 Jahren Kranken aus Joh 5 darstellt, welcher sich innerhalb der Badeanlagen aufhält. Somit ist hier das Wunder in zwei zeitlich aufeinander folgenden Stufen geschildert, was einer Leserichtung von unten nach oben entspricht. Die große Christusfigur links (Abb. 25) gehört trotz ihrer kompositorischen Trennung auf dem Fries zeitlich und örtlich zur Szene des unteren Registers und damit zur ersten Stufe, wie durch die korrespondierenden Gebärden klar ersichtlich ist.

Die Illustration eines der Heilungswunder Christi als Simultandarstellung ist in der frühchristlichen Kunst eine Ausnahme. Die zahlreichen Darstellungen der Heilung von Blinden und Gichtbrüchigen in den Katakomben und auf Sarkophagen des vierten Jahrhunderts zeigen in keinem einzigen Fall eine solche narrative Lösung, sie sind zeichenhaft kurzgefaßt²⁹. Einzig das Fresko im Baptisterium von Dura Europos aus dem dritten Jahrhundert³⁰ zeigt die Heilung des Gichtbrüchigen in zwei Szenen: Christus erhöht in der Mitte mit erhobener Rechter, rechts unten der Gichtbrüchige auf dem Bett liegend, links daneben geheilt mit geschultertem Bett davoneilend. Die Lesung erfolgt also von rechts nach links. Unklar ist hier jedoch, welche der in den Evangelien verzeichneten Gichtbrüchigenheilungen hier illustriert ist, eine Andeutung der Örtlichkeit scheint zu

²⁹ Vgl. WS. Taf 212,2. Nur die Jonasgeschichte wird in einer vergleichbaren mehrsenigen Form illustriert, besonders auf den vorkonstantinischen Jonas-Sarkophagen.

³⁰ K. Kraeling, *The Christian Building, Dura-Europos Final Report VIII*, II (1967) Taf. 35.

fehlen. Möglicherweise war eine Bezugnahme auf einen bestimmten Text gar nicht beabsichtigt.

Die umstrittene Darstellung des sogenannten Mahlfragments der tetrarchischen polychromen Fragmente im Thermenmuseum zeigt wohl nicht zwei Stufen desselben Wunders, sondern links den geheilten Gichtbrüchigen mit Christus in üblicher Weise, rechts anschließend eine Mahlszene, ganz rechts eine kleine auf einer Kline getragene Gestalt. Diese gehört jedoch nicht zur Gichtbrüchigenheilung links, da sie von Christus abgewandt ist und nach rechts getragen wird. Die Rekonstruktion einer weiteren Christusfigur rechts könnte jedoch auch hier an eine zwei-szenige Darstellung denken lassen, allerdings sind beide Bilder durch die Mahlszene getrennt. Eine Illustration des Wunders am Teich von Bethesda ist hier jedenfalls auszuschließen, da die Kline getragen wird.

Die Gruppe des oberen Registers der Bethesda-Sarkophage (Abb. 28) entspricht im wesentlichen den Darstellungen des geheilten Gichtbrüchigen mit Christus auf Fries- und Säulensarkophagen des vierten Jahrhunderts. Dennoch unterscheidet sie sich, und zwar nicht nur durch den architektonisch gestalteten Hintergrund und die Begleitfiguren, sondern auch durch ihre Dynamik und die Proportionen der Figuren. Sowohl Christus als auch der Gichtbrüchige eilen nach rechts, letzterer ist nicht wie in früheren Darstellungen eine kleine Figur von kindhafter Gestalt, sondern annähernd normal proportioniert und nur wenig kleiner als Christus. Weiterhin trägt der Kranke nicht die übliche kurze gegürtete Tunika der meisten Darstellungen ab konstantinischer Zeit, sondern die Exomis.³¹

Die im vierten Jahrhundert so ungewöhnliche Simultandarstellung einer Krankenheilung—zusammen mit der spezifischen Struktur des Berichtes bei Joh 5—wirft die Frage nach den Wurzeln dieser narrativen Bildform auf.

Auf der Weihetafel des Archinos an den attischen Heilheros Amphiaraios aus dem sechsten Jahrhundert v. Chr. (Abb. 31)³² sind drei Stufen einer Heilung simultan dargestellt. Links steht der Heilgott, nach rechts gewandt, in bequemer Haltung auf seinen Stab gestützt; rechts neben ihm steht der etwas kleinere Kranke, den offensichtlich bewegungsuntüchtigen rechten Arm dem Heilgott entgegenhaltend,

³¹ Eine Exomis trägt der Gichtbrüchige auch auf dem Relief der polychromen Fragmente im Thermenmuseum, der frühesten erhaltenen Darstellung dieses Themas in der Plastik.

³² Athen, Nationalmuseum, Nr. 3369. Aus dem Amphiareion von Oropos.

wobei er ihn mit der linken Hand abstützt und darauf niederblickt. Der Gott hält mit der Linken den Oberarm des Kranken umfaßt, während er in der Rechten ein Messer mit gerundeter Klinge oder einen Spatel hält, mit dem er an der entblößten rechten Schulter des vor ihm Stehenden einen nicht näher zu bestimmenden Eingriff vornimmt. Rechts davon erscheint der Kranke nochmals, auf einer Kline liegend mit freiem Oberkörper. Eine Schlange scheint mit ihrem Maul die betreffende Stelle an der rechten Schulter zu umfassen, welche der Heilgott in der linken Szene behandelt. Hinter dem Schlafenden befindet sich eine Weihetafel auf einem Pfosten. Ganz rechts steht nochmals dieselbe Figur, diesmal wiederum bekleidet, dem Gott zugewendet und ihn anblickend, die rechte Hand zu ihm erhoben.

Diese Szene ist als Darstellung eines Traumes während des Inkubationsschlafes im Abaton gedeutet worden.³³ Links der geträumte Eingriff des Heilheros Amphiaraos an dem schmerzenden, verletzten oder in seiner Funktion beeinträchtigten Körperteil, rechts der Tempelschlaf des Kranken mit der Illustration eines weiteren Traumgesichtes: Eine der dem Gott geheiligten Schlangen berührt die behandelte Stelle und trägt damit vermutlich zu ihrer Abheilung bei. Daß diese Szene im Tempelbezirk angesiedelt ist, ist unzweifelhaft durch die Weihetafel im Hintergrund bezeichnet. Ganz rechts steht der Geheilte im Dankgebet Amphiaraos zugewandt.

Die narrative Struktur dieses Reliefs ist derjenigen der Zentralzene der Bethesda-Sarkophage durchaus verwandt.³⁴ Die Leserichtung von links nach rechts ist zeitlich nicht im Sinne einer kontinuierlichen Handlung zu verstehen: Auch die erste Szene ist ein Traum des Liegenden, die Aktion des Heilgottes geht wohl der Berührung durch die Schlange voraus. Es handelt sich um zwei Abschnitte desselben Traumes, nur daß links das Traumgesicht allein, rechts der Träumende selbst und das Bild seines Traumes wiedergegeben sind. Nur der Stehende rechts ist zeitlich gegen die anderen beiden Szenen versetzt zu denken: Es ist der am Morgen Erwachte, der dem Gott

³³ K. Sudhoff, Handanlegung des Heilgottes auf attischen Weihetafeln: SudA 18 (1926) 235-250. Vgl. hierzu neuerdings M. Steinhart, Das Motiv des Auges in der Griechischen Bildkunst (1995) 32-34.

³⁴ Wenn sich auch diesem Beispiel aus der archaischen Kunst kein gleichartiges Stück aus dem spätantiken Asklepioskult zur Seite stellen läßt, so ist doch der Tempelschlaf fester Bestandteil dieses Kultes und wird in christlicher Zeit in den Kirchen der Heiligen Kosmas und Damian fortgesetzt; vgl. L. Deubner, Kosmas und Damian (1907) 38ff.

seines Traumgesichtes dankt. Diese Danksagung ist in ganz ähnlicher Weise gestaltet, nämlich über die dazwischen liegenden Szenen des Traumes hinweg, wie der Dialog des Liegenden im unteren Register der Bethesda-Szene mit der großen Christusfigur in der Nische links, welcher über einen Wechsel des Maßstabs hinweg geführt wird. Die für das Verständnis der Szene auf dem Weihrelief wichtige Andeutung des Ortes durch die Weihetafel auf dem Pfosten entspricht der Arkadenarchitektur und dem Wasserbecken der oberen Zone der Bethesda-Szene.

Hieraus kann nicht auf eine direkte Beeinflussung des Künstlers durch Bildwerke aus heidnischen Heilkulten geschlossen werden. Es handelt sich vielmehr um dieselbe narrative Struktur, die hier bei der Illustration eines Textes angewandt wird, der selbst antike Züge trägt: ein naheliegender Griff in das Repertoire klassischer Erzählformen.

4. *Die Interpretation der Zentralszene*

a. *Das Bethesda-Wunder als signifikative Bildformel*

Eine Interpretation der zentralen Szene der Bethesda-Sarkophage (Abb. 25) hat zunächst von der Tatsache auszugehen, daß es sich um die offensichtlich wichtigste Darstellung des Frieses handelt, deren Bedeutung im Mittelpunkt des ikonographischen Programms der Reliefdekoration des Sarkophages steht. Dies ist ein fundamentaler Unterschied zu allen früheren Darstellungen der Heilung eines Gichtbrüchigen auf frühchristlichen Sarkophagen.

Die Heilung des Gichtbrüchigen am Teich Bethesda ist in der frühchristlichen Literatur, wie bereits ausgeführt, allgemein als Taufsymbol aufgefaßt worden. Antonella Nicoletti teilt die Darstellung in drei zeitlich aufeinander folgende Momente auf: den Eintritt Christi in das Gebäude des Bades von Bethesda, begleitet von einem Apostel, den Kranken auf der Kline, umgeben von anderen Kranken und den Geheilten mit Christus in dem Moment, in dem dieser zu ihm sagt: „Stehe auf, nimm dein Bett und wandle“, wiederum mit weiteren Kranken im Hintergrund.³⁵ Sotomayor hat auf die ungewöhnliche Kleidung des auf der Kline Ruhenden aufmerksam gemacht und davon ausgehend eine Interpretation vorgenommen.³⁶

³⁵ Nicoletti, *Sarcophagi* 64.

³⁶ Sotomayor, *Sarcófagos de España* 217.

Wie er betont, ist die Figur auf der Kline mit Tunika und Pallium bekleidet, im Gegensatz zu dem geheilten Gichtbrüchigen im oberen Register, der die Exomis trägt. Die Figur ist die einzige in dieser Weise gekleidete auf dem Fries, welche nicht eine Christusfigur oder die eines Apostels darstellt. Dem Autor zufolge muß daher dieser Figur innerhalb der Ikonographie des Sarkophags eine herausragende Bedeutung zukommen. Hier wäre noch anzufügen, daß sie auch durch ihre Größe innerhalb des verkleinerten Maßstabes des Doppelregisters auffällt: Es handelt sich um die einzige Figur, die von etwa gleicher Größe wie der Christus der oberen Zone ist. Sotomayor kommt zu dem Schluß, es handle sich bei den beiden Registern nicht um eine kontinuierliche Szenenfolge. Die eher traditionelle Szene mit der Heilung des Gichtbrüchigen in der oberen Zone sieht er als „subtítulo que explica y complementa la escena principal“³⁷—die Hauptszene ist für Sotomayor die des unteren Registers. Die Haltung des Liegenden auf dem Sarkophag in Rom (und dem Fragment in Jerez) vergleicht der Autor mit dem Motiv des ruhenden Jonas in der Kürbislaube, bei der entsprechenden Figur des Sarkophags von Ischia erkennt Sotomayor eine „postura de reposo“.³⁸ Der Autor interpretiert die Zentralszene der Bethesda-Sarkophage als ein Symbol von Taufe und verheißener Auferstehung und sieht in dieser Symbolik die Erklärung für die ikonographische Aufwertung des Kranken auf der Kline im unteren Register. Hierzu führt der Sotomayor eine Passage aus dem Lukaskommentar des Ambrosius von Mailand an (In Lucam IV, 13,14), welcher die Heilung eines Gichtbrüchigen als ein Bild der Auferstehung auffaßt. Für Sotomayor stellt die zentrale Komposition der Bethesda-Sarkophage in ihrem symbolischen Gehalt eine Fortführung der *Traditio Legis* dar, so wie sie auf Sarkophagen seit der Mitte des vierten Jahrhunderts an nämlicher Stelle erscheint.

Der angeführte Text des Ambrosius bezieht sich jedoch auf eine andere Gichtbrüchigenheilung, auf jene nämlich, die bei Lukas (5, 17-26) beschrieben wird. Die dortige Schilderung entspricht weitgehend der Heilung des Gichtbrüchigen von Kapernaum bei Markus (2, 1-12). Wie bereits ausgeführt ist aber die Darstellung vor allem der oberen Zone eine unzweifelhafte und textgetreue Illustration des Wunders am Bethesda-Teich nach Johannes. Der Bezug auf gerade

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

dieses Ereignis muß also für die Interpretation von Bedeutung sein—insbesondere wenn man die Seltenheit einer solchen narrativen Bildform in der Sarkophagskulptur des vierten Jahrhunderts bedenkt.

Eine Auferstehungsverheißung findet sich aber auch bei Johannes, direkt im Anschluß an die Heilung am Teich Bethesda, Joh 5, 19-30, speziell Vers 29-30:

„Verwundert euch des nicht, denn es kommt eine Stunde, in welcher alle, die in den Gräbern sind, seine Stimme hören werden und werden hervorgehen, die da Gutes getan haben, zur Auferstehung des Lebens, die aber Übles getan haben zur Auferstehung des Gerichts“.

Ambrosius hat sich an anderer Stelle direkt zu dem johanneischen Bericht geäußert. In *De Mysteriorum* 22-24 findet sich folgende Interpretation des Textes:

„Darum gilt dir das Wort: ‚Ein Engel des Herrn stieg von Zeit zu Zeit in den Schwimmteich hinab und das Wasser kam in Bewegung. Wer nun zuerst nach der Bewegung des Wassers in den Schwimmteich hinabstieg, wurde gesund, mit welchem Siechtum er immer behaftet war‘ [Joh 5,4]. Dieser Teich war in Jerusalem und ein einziger nur erhielt alljährlich seine Gesundheit wieder, doch niemand erhielt dieselbe, bevor nicht der Engel hinabgestiegen war. Um anzuzeigen, daß der Engel hinabgestiegen war, kam das Wasser in Bewegung—der Ungläubigen wegen: diesen frommte das Zeichen, dir der Glaube; für sie stieg ein Engel herab, für dich der Heilige Geist; für sie trat eine Geschöpf in Bewegung, für dich tritt Christus, der Herr der Schöpfung selbst in Wirksamkeit. Damals wurde nur einer geheilt, jetzt finden alle Heilung, oder doch allein nur das eine Christenvolk; ... Auch jener Teich hatte also typische Bedeutung: du solltest glauben, daß Gottes Kraft in diesen [Tauf-]Brunnen niedersteigt. ‚Einen Menschen‘ endlich erwartete jener Gichtbrüchige. Wen anders als den Herrn Jesus, den aus der Jungfrau Geborenen, kraft dessen Ankunft nicht mehr der Schatten nur je einen, sondern die Wahrheit alle heilen sollte? Er ist es sonach, der erwartet wurde, daß er herniedersteige. Von ihm sprach Gott der Vater zu Johannes dem Täufer: ‚Der, auf den du den Geist vom Himmel herabsteigen und ruhen siehst darauf, ist es, der mit dem Heiligen Geiste tauft‘.“³⁹

³⁹ Ambrosius, *De Mysteriorum* 22-24.: „Ideo tibi dictum est quia angelus domini descendebat secundum tempus in natatorium et movebatur aqua et qui prior descendisset in natatorium post commotionem aquae sanus fiebat a languore quocunque tenebatur. Haec piscina in Hierosolymis erat in qua unus annuus sanabatur, sed nemo ante sanabatur quam descendisset angelus. Ut esset indicium quia descenderat angelus movebatur aqua propter incredulos. Illis signum, tibi fides: illis angelus descendebat, tibi spiritus sanctus; illis creatura movebatur, tibi Christus operatur ipse dominus creaturae. Tunc curabatur unus, nunc omnes sanantur, aut certe unus solus populus christianus. ... Ergo et illa piscina in figura ut credas quia in hunc fontem vis

In Ambrosius' Schrift *De Sacramentis* (II) ist die Stelle in gleicher Weise interpretiert und zählt verschiedene Sinnbilder der Taufe auf, neben der Sintflut und dem Zug durch das Rote Meer ist dies auch der Teich von Bethesda, und zwar in dem Moment, in welchem das Wasser sich bewegt.⁴⁰ Das Bad von Bethesda ist für den Verfasser ein Bild der Taufe, wie auch andernorts in der frühchristlichen Literatur belegbar. Zugleich wird das Ereignis in *De Sacramentis* II, 6 in Beziehung zu Kreuzigung und Tod Christi gesetzt. Besonders ausführlich wird der Dialog Christi mit dem Kranken in *De Sacramentis* II, 6 und 7 behandelt. Dieser Dialog ist in eindrücklicher Weise auch auf den Bethesda-Sarkophagen wiedergegeben (Abb. 25). Die Blickrichtung der Christusfigur in der Nische links wird zusammen mit der sprechenden Geste der rechten Hand—zumindest auf den Sarkophagen von Tarragona und Clermont Ferrand—durch die Gebärde der zu Christus erhobenen Rechten des Kranken erwidert. Diese Form des Dialogs ist sonst bei Illustrationen der Heilungswunder Christi in der Sarkophagskulptur selten, sie ist ein weiteres Detail der narrativen Qualität dieser Darstellungen. Auf den Sarkophagen in Rom (Abb. 30) und Ischia ist die Gestik des Kranken eine andere, auf dem Säulensarkophag in Clermont Ferrand fehlt, wie oben bereits erwähnt, die korrespondierende Christusfigur.

Die angeführten ambrosianischen Schriften sind kaum als Vorlage für die Darstellungen anzusprechen, sie zeigen aber die symbolhafte

divina descendit. Denique paralyticus ille expectabat hominem. Quem illum nisi dominum Iesum natum ex virgine, cuius adventu iam non umbra sanaret singulos, sed veritas universus? Iste est ergo qui expectabatur ut descenderet de quo dixit deus pater ad Iohannem Baptistam: Super quem videris spiritum descendentem de caelo et manentem super eum hic est qui baptizat in spiritu sancto“ (SC 25, 113-115). Übs. J. Niederhuber, Ambrosius III (1917) 284-286.

⁴⁰ Ambrosius, *De Sacramentis* II, 3,6,7,9: „Angelus, inquit, secundum tempus descendeat in piscinam et quotienscunque descendisset angelus, movebatur aqua et qui prior descendisset sanabatur ab omni languore quocunque tenebatur. Quod significat figuram venturi domini nostri Iesu Christi. ...Sed videte mysterium. Venit dominus noster Iesus Christus ad piscinam, multi aegri iacebant. Et facile ibi multi aegri iacebant ubi unus tantummodo curabatur. Deinde ait ad illum paralyticum: Descende. Ait ille: Hominem non habeo. Vide ubi baptizaris, unde sit baptismum nisi de cruce Christi, de morte Christi. Ibi est omne mysterium quia pro te passus est. In ipso redimeris, in ipso salvaris. Hominem, inquit, non habeo, hoc est quia per hominem mors et per hominem resurrectio. Non poterat descendere, non poterat salvari, qui non credebat quod dominus noster Iesus carnem suscepisset ex virgine. ... Ergo habes unum baptismum, aliud in diluvio. Habes tertium genus quando in mari rubro baptizati sunt patres. Habes quartum genus in piscina quando movebatur aqua. Nunc te consulo utrum credere debeas quia habes praesentiam trinitatis in hoc baptismo quo baptizat Christus in ecclesia“ (SC 25, 62-64).

Bedeutung, welche dieser Begebenheit im zeitgenössischen Schrifttum beigemessen wurde, wobei sich diese Symbolik bereits im johan-neischen Text vorgezeichnet findet.

Die von Sotomayor betonte Bedeutsamkeit der Kleidung des Kranken im unteren Register (Abb. 29) muß allerdings eingeschränkt werden. Die verschiedenartige Bekleidung des kranken und des geheilten Gichtbrüchigen gehört zum festen Bestand der Ikonographie dieses Motivs. Auf Sarkophagreliefs des vierten Jahrhunderts sind beide Abschnitte der Geschichte sonst immer einzeln dargestellt, nie auf demselben Fries. Der häufig begegnende Geheilte trägt eine kurze, gegürtete Tunika (seltener die Exomis), die übliche Kleidung der arbeitenden Bevölkerung⁴¹. Der seltener dargestellte Kranke ist auf der Kline sitzend mit einem längeren, ungegürteten Gewand angetan. Diese Unterscheidung findet sich auch noch in mittelalterlichen Darstellungen. Auf einer der Elfenbeintafeln von Salerno⁴², welche die Heilung des Gichtbrüchigen am Teich Bethesda sowie die Höllenfahrt Christi zeigt, steht Christus nimbiert links, begleitet von zwei Aposteln und hat die rechte Hand nach rechts erhoben, die linke hält die Schriftrolle. Rechts unterhalb sitzt der Gichtbrüchige mit kurzem Haar auf einer Bettstelle, mit einem langen Gewand angetan, das linke Bein aufgestellt, das rechte untergeschlagen. Den Blick und die offene rechte Hand hat er zu Christus erhoben, die linke ruht auf dem Knie. Diese Haltung entspricht bis in Details jener der Kranken auf den Sarkophagen von Tarragona und Clermont Ferrand. Ganz rechts erscheint der Geheilte nochmals und eilt nach rechts davon, das Bett geschultert, den Blick zurückgewandt. Diesmal trägt er eine kurze gegürtete Tunika. Die rechte Hälfte des oberen Teils dieser Darstellung ist durch eine mit einem Ornamentstreifen geschmückte Leiste abgeteilt. In diesem Feld ist das Bad von Bethesda, wie eine eingeschobene Ortsangabe, wiedergegeben: links ein von zwei Säulen gestützter Bogen, durch dessen Öffnung eine weitere Architektur mit einer Kuppel sichtbar wird, das Badegebäude. Rechts unten Wellenlinien, die das Bad selbst andeuten, und ein Engel, welcher kopfüber aus einem halbkreisförmigen Himmelssegment herabkommt und mit den Händen in das Wasser greift. Die Kleidung des Kranken in dieser Darstellung gleicht jener des Adam in der Höllenfahrtszene darunter auf der selben Tafel weitgehend. In der Darstellung des

⁴¹ Vgl. WS, Taf. 212,2.

⁴² R. P. Bergman, *The Salerno Ivories* (1980) Abb. 32.

Elfenbeins von Salerno ist es unzweifelhaft, daß die beiden Figuren des Gichtbrüchigen einer fortlaufenden Handlung entsprechen.

Aus diesen Beispielen wird klar, daß es nicht notwendig ist, wie Sotomayor aus der verschiedenartigen Gewandung der entsprechenden Figuren der Bethesda-Sarkophage den Schluß zu ziehen, hier läge kein Zusammenhang im Sinne einer kontinuierlichen Bildsequenz vor, sondern die Darstellung der oberen Zone sei nur eine Art erklärender Nebenszene zu der Hauptszene des unteren Registers. Wie bereits ausgeführt ist die unterschiedliche Bekleidung des kranken und des geheilten Gichtbrüchigen auch schon auf früheren Sarkophagen durchgängig vorhanden. Die kurze, gegürtete Tunika ist die Bekleidung der körperlich tätigen Menschen der unteren sozialen Schichten Roms. Naheliegend ist es, in dem langen, ungegürteten Gewand des auf der Kline Liegenden das Kleid eines Kranken auf seinem Lager zu erkennen. Der auffällige Wechsel der Bekleidung, zeitgleich mit der wunderbaren Genesung, entspräche dann einer bildhaften Betonung des erreichten Zustandes der Wiederhergestelltheit. Der im Laufschrift davoneilende Geheilte, der sein Krankenlager selbst trägt, hat auch die Kleidung des körperlich Tätigen zurück-erhalten. Einschränkend ist hier anzumerken, daß der Kranke auf älteren stadtrömischen und Arleser Sarkophagreliefs sitzend gegeben ist und lediglich ein langes, ungegürtetes Untergewand trägt, auf den Bethesda-Sarkophagen dagegen in abweichender Haltung und mit Tunika und Pallium bekleidet erscheint, was einen wesentlichen Unterschied bedeutet. Diese Haltung ist bezüglich des Sarkophags in Rom (Abb. 30) von Sotomayor mit dem Motiv der Jonasruhe verglichen worden.⁴³ Die Figur des Kranken auf diesem Sarkophag, mit über das Haupt gelegtem rechten Arm, ähnelt zwar dem Typus des ruhenden Jonas in der Kürbislaube, der unterscheidet sich aber grundsätzlich durch seine Nacktheit in der Mehrzahl der Darstellungen. Zudem ist die nämliche Haltung auch sonst auf römischen Sarkophagreliefs weit verbreitet, man vergleiche zum Beispiel die schlafende Ariadne. Es handelt sich hierbei nicht um einen spezifischen mythologischen Typus, sondern lediglich um ein Motiv, welches Rast und Ruhe ausdrückt.

⁴³ Sotomayor, *Sarcophagos de España* 217.

b. *Klinen-Mahl-Szenen*

Auffallende Übereinstimmung in Kleidung und Haltung zeigt der Liegende des Sarkophags in Rom mit der Hauptfigur eines Klinen-Mahl-Sarkophags in Carrara (Villa Dervillé)⁴⁴. Der auf der Kline liegende Verstorbene hat den rechten Arm über das Haupt gelegt, die Rückwendung des Kopfes erinnert an den Kranken des Sarkophags auf Ischia. Hier begegnet eine Klasse römischer Sarkophage vornehmlich des dritten Jahrhunderts (zum Beispiel der Sarkophag in Malibu, Abb. 32), deren Reliefdekoration eine ganz auffallende Verwandtschaft mit der Klinen-Szene der unteren Zone der Bethesda-Sarkophage zeigt. Die gesamte Komposition mit der auf der Kline lagernden großen Figur, die umgeben ist von im Maßstab kleiner gegebenen Begleitfiguren, die halb aufgerichtete Haltung der Hauptfigur und ihre streng bildparallel in die Fläche entwickelte Ausrichtung mit dem Kopfteil auf der rechten Seite, entspricht derjenigen des unteren Registers der Bethesda-Sarkophage (Abb. 29). Auch das Motiv des aufgestellten rechten und untergeschlagenen linken Beines kehrt hier regelmäßig wieder. Die linke Hand hält allerdings meist ein Trinkgefäß, das Aufstützen des Armes ist jedoch dasselbe. Das Motiv der erhobenen ausgestreckten rechten Hand der Sarkophage von Tarragona und Clermont Ferrand kehrt gleichfalls mehrfach wieder, die Hand hält dann jedoch meist eine Traube oder ähnliches.⁴⁵ Die Kleidung ist unterschiedlich, oft bleibt der Oberkörper frei, häufig begegnet aber ein langes, ungegürtetes Gewand, gleich dem des Liegenden der Bethesda-Sarkophage. Der Typus findet sich im christlichen Kontext auch auf dem fragmentierten Deckel des Bassus-Sarkophags.⁴⁶

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß auf Bethesda-Sarkophagen die kleiner gegebenen Figuren, welche den auf der Kline Lagernden umgeben, in ihrer Aufmerksamkeit diesem—nicht Christus—zugewandt sind, was Blickrichtung und Gestik deutlich erkennen lassen (auf dem Sarkophag von Ischia hat sich der Kranke sogar zu einer der hinter ihm befindlichen Personen umgewandt).

⁴⁴ R. Amedick, *Vita Privata auf Sarkophagen* (1991) 24 Taf. 4,5. Nachgallienisch. Die Haltung des über den Kopf gelegten Armes, an sich untypisch, findet sich außerdem bei einem auf einem Floß gelagerten, trunkenen Eros auf einem Sarkophag in Karlsruhe; s. ebd. Taf. 5,3.

⁴⁵ Ebd., Taf. 3,1. 2,3; Kat. 176 (Museo Nazionale Rom), Kat. 84 (Ostia, Isola Sacra), Kat. 68 (Malibu).

⁴⁶ Ebd., Taf. 13,1; Kat. 300.

Einzig der am Boden Kauernde ganz rechts scheint wie der Kranke in Tarragona zu Christus aufzublicken. Ohne diesem Detail eine weitergehende Bedeutung beimessen zu wollen, erinnert auch dieses Element rein vom Aufbau her an die Begleitfiguren des Klinen-Mahls, wobei zu bedenken ist, daß die den Kranken umgebenden und ihm zugewandten Personen nicht aus dem johanneischen Text zu erklären sind. Dort wird gerade betont, daß der Kranke keinen Menschen hat: Κύριε, ἄνθρωπον οὐκ ἔχω,... (Joh 5,7). Dieses Moment wird auch in Ambrosius' Interpretation des Textes in *De Sacramentis* hervorgehoben. Die Darstellung der Bethesda-Sarkophage schöpft hier offenbar aus einer anderen Quelle.

Ein grundlegender Unterschied der Klinen-Mahl-Sarkophage gegenüber der Szene des unteren Registers der Gichtbrüchigenheilung besteht natürlich in dem Fehlen des Mahles selbst, d.h. der Speisen. An eine unmittelbare Bezugnahme kann hier ohnehin nicht gedacht werden. Die typologische Verwandtschaft ist aber doch so deutlich, daß diese Spur weiterverfolgt werden soll.

Anzufügen ist ein fragmentiertes Marmorrelief im Magazin des Museo Vaticano, dessen linke Hälfte sich in Budapest befindet.⁴⁷ Dieses Relief zeigt eine bis auf ein Tuch unbedeckte männliche Figur auf einer Kline, in der Haltung der Lagernden auf Klinen-Mahl-Sarkophagen. Die Figur ist durch ihren stark anatomisch gegebenen, ausgemergelten Körper als Kranker charakterisiert. Unterhalb der Kline stehen ein Krug und eine Schale. Auf der linken Seite jedoch, am Fußende der Lagerstatt, erscheint die Gestalt des Gottes Sarapis, identifizierbar durch den Typus sowie den attributiv beigegebenen Cerberus. Ob es sich nun, wie Kaschnitz-Weinberg⁴⁸ vermutet, um das Votivrelief eines Kranken an Sarapis in seiner Eigenschaft als Heilgott handelt, oder aber, um eine Totenmahl-Darstellung, bei welcher Sarapis als Herr der Unterwelt präsent ist—die Komposition des Reliefs ähnelt jenen der Klinen-Mahl-Sarkophage und dem unteren Register der Zentralszene der Bethesda-Sarkophage gleichermaßen. Es handelt sich hier um die Komposition einer Klinen-Mahl-Szene, welche den Dialog der Gottheit mit dem Kranken wiedergibt—in diesem Sinne ein mit der Szene der Bethesda-Sarkophage durchaus vergleichbares Bild. Das Fragment, dessen

⁴⁷ G. v. Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del magazzino del Museo Vaticano* (1937) 184, Nr. 405 Taf. 75.

⁴⁸ Ebd., 184.

Ursprung er in Kleinasien annahm, datierte Kaschnitz-Weinberg ins zweite Jahrhundert n. Chr. Diese Form des Dialogs zwischen Gott und Mensch begegnet schon in hellenistischen Darstellungen. Auf einem Relief aus Piräus (Abb. 33)⁴⁹ wird der von links herannahende Dionysos von einem bekränzten älteren Mann in Chiton und Mantel, der auf einer Couch ruht, mit erhobener Rechter begrüßt. Die Haltung und Gebärde des Liegenden entspricht ganz jener des Kranken auf der Kline im unteren Register der Bethesda-Szene in Tarragona und Clermont-Ferrand. Hier wie dort ist der Gruß an die Gottheit und der Dialog mit ihr das Thema. Trotz des grundsätzlich verschiedenen Charakters des Zwiegesprächs repräsentieren beide Darstellungen bezüglich des Liegenden den gleichen Typus.

Auf dem Deckelfragment eines christlichen Sarkophags im Vatikan, Museo Pio Cristiano⁵⁰, sind Jordantaufer und Sigma-Mahl dargestellt. Das Fragment gehört der tetrarchischen Zeit an. Einer der Mahlteilnehmer hat auch hier den rechten Arm über das leicht nach rechts geneigte Haupt gelegt, der linke ruht auf dem Polster. Diese Haltung entspricht jener des Kranken des Bethesda-Sarkophags in Rom, die Rückneigung des Kopfes der auf dem Sarkophag von Ischia. Die Geste begegnet auch sonst in Darstellungen des Sigma-Mahls.⁵¹ Amedick sieht die christlichen Darstellungen des Sigma-Mahles vor dem Hintergrund der antiken Tradition des Stibadium-Mahles.⁵² Der ländliche Charakter ist beiden eigen. Auf vier Sarkophagdeckeln ist das Sigma-Mahl mit Jonasszenen verbunden, zweimahl mit Noah, einmal mit der Jordantaufer. Auf das besonders häufige Zusammentreffen von Jonas und Sigma-Mahl stützt Amedick ihre Interpretation: Die Herkunft der ruhenden Jonasfigur aus der antiken Ikonographie ruhender und schlafender Figuren—wie zum Beispiel Endymion—begründet, so die Autorin, seine häufige Vergesellschaftung mit bukolischen Szenen. Zu diesen gehört auch das ländliche Sigma-Mahl. Nach Amedick wird „in der Zusammenstellung mit Jonasszenen die Bedeutung des Sigma-Mahles als prospektives Bild eines nach Modellen des Lebens gestalteten glückli-

⁴⁹ Paris, Louvre, 2. Jh. v. Chr.; s. M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (1955) 154; vgl. die späthellenistischen ‚Ikarius-Reliefs‘ im British Museum und in Kephisia, ebd. Abb. 656. 657.

⁵⁰ Amedick, *Vita Privata*, Kat. 293.

⁵¹ Ebd., Kat. 235, Rom, Villa Borghese. Derselbe Typus findet sich auch beim sogenannten Stibadium-Mahl, z. B. auf dem Sarkophag der Cava dei Tirreni (Badia Trinita' di Cava), s. Amedick, *Vita Privata*, Kat. 35, Taf. 25,3.

⁵² Amedick, *Vita Privata* 44-45.

chen Zustandes nach dem Tode offensichtlich“.⁵³ Die Symbolik des Sigma-Mahls auf christlichen Sarkophagen faßt die Autorin zusammen wie folgt: „Es ist durchwegs mit Bildern der Errettung, Jonas und Noah oder auch der Jordantaufe, verbunden. Es zeigt einen Zustand glückhafter Ruhe, den man sich als Folge göttlicher Errettung, illustriert durch biblische Exempla, erhoffte.“⁵⁴ Hier wäre noch anzufügen, daß die Nähe der Bedeutung beider Motive, Jonasruhe und Sigma-Mahl, auch reflektiert zu sein scheint in der Typologie der Figuren: Einer der Mahlteilnehmer, oft jener im Zentrum, zeigt gelegentlich die gleiche Haltung wie Jonas in der Kürbislaube⁵⁵, wie es für das Fragment mit Jordantaufe und Mahlszene bereits beschrieben wurde. Dieser Typus ist aber, wie oben ausgeführt, schon auf heidnischen Klinen-Mahl-Sarkophagen nachzuweisen. Der in dieser Pose versinnbildlichte Zustand der Ruhe ist überall derselbe. Auch der Liegende auf der Kline der Bethesda-Szene—besonders bei dem Exemplar in Rom (Abb. 30), in geringerem Maße auf Ischia—zeigt dieselbe Haltung, der wohl auch hier die gleiche Bedeutung zukommt. Eine Körperhaltung, die sich für den Betrachter assoziativ mit seliger Ruhe und Errettung verbindet, ist aber an dieser Stelle als Illustration des seit 38 Jahren Kranken am Bethesda-Teich nicht ohne weiteres verständlich und soll im folgenden geklärt werden.

Die nachgewiesene Verwandtschaft der Szene—sowohl in Hinblick auf den Aufbau als auch auf Haltung und Gestik des Liegenden auf der Kline—mit Darstellungen auf römischen Klinen-Mahl-Sarkophagen des dritten Jahrhunderts bzw. christlichen Sigma-Mahl-Szenen ist zunächst eine rein formal-typologische, aus welcher nicht ohne weiteres ein inhaltlicher Bezug abgeleitet werden kann. Die Nutzung der ikonographischen Chiffre hat aber ihre inhaltliche Begründung im johanneischen Text selbst: in der unmittelbar der Schilderung des Wunders von Bethesda folgenden Passage, in welcher Christus in einer Verteidigungsrede von der Auferstehung des Lebens spricht (Joh 5, 29-30). Entsprechendes kehrt auch in der zeitgenössischen christlichen Literatur wieder, wie Ambrosius' Interpretation des Wunders am Bethesda-Teich belegt. Die Symbolik des Bildes der unteren Zone der Bethesda-Sarkophage geht weit über den Charakter einer reinen Illustration des Berichtes von der Heilung des

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., Kat. 293. 235. 59.

Gichtbrüchigen hinaus und gibt der Hauptfigur eine sinnbildhafte Bedeutung, welche der von Sotomayor vorgeschlagenen weitgehend entspricht. Der auf der Kline Lagernde ist der seit 38 Jahren Kranke, den Christus heilt, zugleich aber auch Errettungsparadigma, wie Jonas, angezeigt durch die Ikonographie der Mahlszene im unteren und die Taufsymbolik des Bethesda-Bades im oberen Register. Eine zeitliche Kontinuität der Bildsequenz ist nicht beabsichtigt, sie spielt auch in der zeitgenössischen Interpretation des Johannestextes durch Ambrosius von Mailand keine Rolle.

c. *Die Sonnenuhr*

Ein merkwürdiges Detail der Zentralszene der Bethesda-Sarkophage, dem bisher in der Forschung wenig Beachtung zuteil geworden ist, stellt die Sonnenuhr dar (Abb. 28, 30). Sie befindet sich, etwas nach rechts versetzt, oberhalb des Kapitells der gedrehten Säule, welche die Doppelszene nach links abschließt und ist wohl als im Zwickel darüber angebracht aufzufassen. Auf den Sarkophagen von Tarragona, Rom und Ischia findet sie sich stets am gleichen Ort. Dieses relativ unscheinbare Detail ist deshalb bemerkenswert, weil Sonnenuhren nicht zum ikonographischen Bestand der christlichen Sarkophagskulptur des fortgeschrittenen vierten Jahrhunderts gehören.

Wilpert⁵⁶ hat in diesem Detail eine Andeutung des Engels sehen wollen, der zu bestimmten Stunden zum Bad von Bethesda herabsteigt, um das Wasser in Bewegung zu versetzen und damit heilkräftig zu machen. Sowohl Bovini⁵⁷ als auch Sotomayor⁵⁸ und zuletzt Nicoletti⁵⁹ wiederholen lediglich Wilperts These. Der Engel selbst findet sich in späteren Darstellungen mehrfach, so auf der schon beschriebenen Elfenbeintafel in Salerno, im Trierer Egbert-Codex⁶⁰, in syrischen und koptischen Handschriften⁶¹. Er findet sich ebenfalls, ohne daß hierfür eine Grundlage im johanneischen Text bestünde, in einer Illustration zur Heilung des Blindgeborenen am Teich Siloah in

⁵⁶ J. Wilpert, *Les fragments de Sarcophages chrétiens de Die: Analecta Sacra Tarraconensis* 4 (1928) 258.

⁵⁷ G. Bovini, *Sarcofagi paleocristiani della Spagna* (1954) 178.

⁵⁸ Sotomayor, *Sarcofagos de España* 216.

⁵⁹ Nicoletti, *Sarcofagi* 66.

⁶⁰ Vgl. A. Boeckler, *Ikonographische Studien zu den Wunderszenen in der ottonischen Malerei der Reichenau* (1961) 15-17 Abb. 29.

⁶¹ Vat. syr. MS 559; Paris Art copte MS 13, fol. 233; vgl. Boeckler, *Studien*, Abb. 30. 32.

den Homilien des Gregor von Nazianz⁶², hier das Wasser des als Becken in Kreuzform gegebenen Teiches Siloah mit einem Stab bewegend. Eine Sonnenuhr findet sich nirgends in diesen späteren Darstellungen. Auf den Bethesda-Sarkophagen scheint sie auch nicht eigentlich mit dem Bad selbst verbunden. Für eine Deutung im Sinne Wilperts fehlen sichere Anhaltspunkte.

Tatsächlich findet sich aber eine Sonnenuhr gleichen Typs als architektonisches Detail an nämlicher Stelle auf dem Fragment eines Stadttor-Sarkophags in S. Agnese in Rom⁶³. Auf diesem Fragment, welches etwa zeitgleich mit der Klasse der Bethesda-Sarkophage anzusetzen ist, befindet sich die Sonnenuhr ganz links an der Bruchkante oberhalb des Kompositkapitells einer Säule, die größtenteils weggebrochen ist. Rechts davon steht eine Apostelfigur, die nach links oben blickt, der rechte Arm ist weggebrochen, der linke liegt dem Gewand an, die Hand hält eine Schriftrolle. Rechts vier weitere Figuren, im Hintergrund entwickelt sich eine Stadtarchitektur. Der Wechsel der zinnenbekrönten Stadttore zu der Säule mit Kompositkapitell und Sonnenuhr sowie Haltung und Blickrichtung der unmittelbar darunter befindlichen Apostelfigur lassen eine Rekonstruktion der Szene als *Traditio Legis* im Zentrum eines Frieses wahrscheinlich erscheinen, entsprechend dem Aufbau der Stadttor-Sarkophage vom Typ des Sarkophags von S. Ambrogio in Mailand. Ein dem Fragment auch stilistisch nahestehendes Stück, der Sarkophag des Gorgonius in der Kathedrale von Ancona⁶⁴, zeigt eine fast identische Architekturkulisserie mit zentraler *Traditio Legis*. Die Apostelfigur links auf dem Fragment wäre demnach als Petrus zu deuten. Sowohl auf dem Stadttor-Sarkophag in S. Agnese als auch auf Bethesda-Sarkophagen scheint die Sonnenuhr ein Element der Architekturkulisserie zu sein, sie ist nicht mit der Angabe eines bestimmten Ortes verbunden. Auch Brendel⁶⁵ hat das Motiv der auf einer Säule angebrachten Sonnenuhr ausgehend von den Philosophenmosaiken in Torre Annunziata (Neapel, Museo Nazionale) und in der Villa Albani in Rom in diesem Sinne interpretiert. Dort erscheint die Sonnenuhr in der Bild-

⁶² Paris, Bibl. Nat. MS Gr. 510, fol. 316. Auch bei Prudentius findet sich eine Verwechslung des Teiches Siloah mit dem Bad von Bethesda, s. *Dittochaëon* XXXIII; vgl. hierzu M. Salvatore, *Note sull'iconografia del miracolo del cieco: VeteraChr* 16 (1979) 84 mit Anm. 37.

⁶³ H. Brandenburg, *Stilprobleme der frühchristlichen Sarkophagkunst Roms im 4. Jahrhundert: RM* 86 (1979) Taf. 155,2.

⁶⁴ Lawrence, *City-Gate Sarcophagi: ArtB* 10 (1927/28) Abb. 9.

⁶⁵ O. Brendel, *Symbolik der Kugel: RM* 51 (1936) 10-11.

mitte im Hintergrund einer Philosophenversammlung. Brendel sieht in diesem Motiv ein „typisches, nicht bestimmtes, örtliches Element, nur Angabe eines geweihten Haines, eines offenen Heiligtums, jedenfalls eines Gartens“⁶⁶, vergleichbar den Motiven Baum und Heiliges Tor mit Weihgeschenken im Hintergrund. Die Sonnenuhr, wie Brendel weiter ausführt, sei—wie auf dem Forum triangulare in Pompeji—vielerorts präsent gewesen: „als Grabmal und Ruheplatz oder Weihung eines Wohlhabenden an Straßen und in Gärten ein wohlbekanntes Bild, gewiß aber nicht eine bestimmte Ortsangabe“. Auch auf Bethesda-Sarkophagen ist die Sonnenuhr wohl nur eine weitere Andeutung der Örtlichkeit als eines öffentlichen oder geweihten Platzes, in diesem Falle eines Bades. Sie gehört zur Architekturkulisse, wie auf dem Stadttor-Sarkophag von S. Agnese. Die Tatsache, daß dieses architektonische Detail in theodosianischer Zeit offensichtlich nur der *Traditio Legis* und der Bethesda-Szene beigegeben wird, könnte als formales Indiz für die von Sotomayor vorgenommene Deutung der Wunderszene als Fortführung der mit der *Traditio Legis* verbundenen Symbolik auf Sarkophagen gewertet werden, zumal die Auferstehungssymbolik der österlichen Theophanie in der *Traditio* auch für das Bethesda-Wunder ikonographisch und in den schriftlichen Quellen nachzuweisen war.

Bemerkenswert bleibt die Isoliertheit des Motivs in der frühchristlichen Sepulkralskulptur. Die Sonnenuhr ist aber ein Element der Ikonographie römischer Sarkophage vor allem des dritten Jahrhunderts. Sie begegnet auf einem Philosophensarkophag im Thermenmuseum in Rom⁶⁷ und auf einem Fragment in Mailand, Castello Sforzesco, sowie auf dem Philosophensarkophag aus der Via Salaria⁶⁸. Außerdem erscheint eine Sonnenuhr auf einer Säule auf Wagenfahrt-Sarkophagen⁶⁹ und in bukolischen Szenen⁷⁰, schließlich auch auf dem bereits erwähnten christlichen Deckelfragment mit Jordantaufe und Sigma-Mahl im Museo Pio Cristiano⁷¹. Es handelt sich

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ WS, Taf. 252,2-3.

⁶⁸ Repertorium Nr. 66.

⁶⁹ Amedick, *Vita Privata*, Kat. 244, Taf. 43,1. 35,1-2: Sesto Fiorentino, Palazzo Comunale, Datierung konstantinisch. Vgl. ebd., Kat. 191, Taf. 39,1 (um 270-80), Rom, Thermenmuseum.

⁷⁰ Amedick, *Vita Privata*, Kat. 134, Taf. 111,4: tetrarchisch, Sarkophagfragment aus der Catacombe di Noviziano, Rom. WS, Taf. 61,3 (Repertorium Nr. 71), Museo Pio Cristiano: tetrarchisch.

⁷¹ Amedick, *Vita Privata*, Taf. 29,4.

dabei um eines der wenigen Stücke, die eine Sonnenuhr in Verbindung mit eindeutig christlichen Szenen zeigen. Auf dem Jordantaufer-Mahl-Fragment faßt Amedick die Sonnenuhr als Bestandteil der Villenausstattung auf und ordnet sie damit der Mahlszene zu.⁷² Bisconti hat eine Deutung des Motivs der Sonnenuhr in Wagenfahrt- und bukolischen Szenen unternommen und sich dabei auch auf das Jordantaufer-Mahlfragment bezogen: „la meridiana indica lo status di eterna felicità proprio della vita ultraterrena ed è con questo significato che essa entrerà nelle rappresentazioni paleocristiane: basti ricordare, per tutte, quella scolpita su un coperchio di sarcofago del Museo Pio Cristiano, ove distingue una scena di battesimo da una di banchetto“.⁷³ Die Sonnenuhr als Landschaftselement ist hier also sepulkral motiviert. Vielleicht ist auch die Sonnenuhr des Stadttor-Sarkophags in S. Agnese und der Bethesda-Sarkophags als Ewigkeitszeichen in Verbindung mit der österlichen Theophanie des Auferstandenen in der *Traditio Legis* bzw. der Taufsymbolik des Bethesda-Wunders aufzufassen. Die wenig prominente Position dieses Details läßt allerdings eher auf eine zur Architekturkulisse gehörige Ortsangabe im Sinne Brendels schließen.

5. *Herleitung des Bildprogramms der Bethesda-Sarkophags*

Einführung

Im folgenden soll untersucht werden, inwieweit dem ikonographischen Programm der Bethesda-Sarkophags eine inhaltliche Aussage zugrundeliegt, welche die einzelnen Szenen verbindet. Den Versuch einer solchen Interpretation hat vor allem Marcel Simon unternommen⁷⁴, der die kniende Frau der Szene links der zentralen Komposition als Maria, Schwester des Lazarus deutete: „Pour avoir rencontré le Christ sur sa route et l'avoir suivi, le fidèle, racheté comme Zachée, exancé comme Marie, guéri comme le paralytique, entre avec le Sauveur dans la Jérusalem céleste: sa mort est un triomphe“.⁷⁵ Nicoletti geht in ihrer Deutung ganz von der Taufsymbolik der Zentral-

⁷² Ebd., 54 mit Fundortbelegen aus dem Vesuvgebiet.

⁷³ F. Bisconti, Un nuovo coperchio di sarcofago dal Cimitero di Noviziano: *RACrist* 59 (1983) 70.

⁷⁴ M. Simon, Sur l'origine des sarcophages chrétiens du type Béthesda: *MélArch* 55 (1938) 201-223.

⁷⁵ Ebd., 223.

szene aus: „Non essendoci nel nostro caso altre scene riferibili al battesimo, il programma iconografico dei sarcofagi del gruppo Bethesda sintetizza figuralmente paradigmi di salvezza“.⁷⁶ Sotomayor vergleicht in seiner Interpretation die Bethesda-Szene mit dem Thema der *Traditio Legis*.⁷⁷

a. *Imperiale Chiffren*

Bei der Betrachtung der Szenenfolge der Bethesda-Sarkophage in Hinblick auf die Herkunft ihrer Ikonographie ist hervorzuheben, daß alle Einzelszenen, mit Ausnahme des Bethesda-Wunders und der rechts daran anschließenden Begegnung mit Zachäus, auf Typen aus der spätrömischen imperialen Ikonographie zurückgehen. Die Gruppe der Christusfigur mit den zwei (oder drei) kleinen Gestalten der Blinden ist ein gutes Beispiel für die Verwendung des Typus des ‚Restitutor Orbis‘ vor allem severischer bis konstantinischer Münzprägungen (Abb. 21) für die Ikonographie dieses Motivs.⁷⁸ Die Szene mit der knienden Frau, deren Identifizierung letztlich unsicher bleibt, entspricht ebenfalls einem imperialen Restitutions- bzw. Submissionstypus, demjenigen des ‚Restitutor Provinciae‘.⁷⁹ Den Ursprung der Ikonographie des Einzugs Christi in Jerusalem (auf dem Fries ganz rechts) in dem Motiv ‚Adventus Augusti‘ kaiserzeitlicher Münzen und Staatsmonumente hat Kantorowicz dargelegt.⁸⁰ Eine solche Adventus-Szene in Form eines geschlossenen rechtsläufigen Zuges findet sich z.B. auf der Nordostseite des Galeriusbogens in Thessaloniki⁸¹: Diese Szene gleicht auch in ihrer Entwicklung zwischen zwei Stadttor-Architekturen mit jeweils davor befindlichen kleinen Figuren am Anfang und Ende des Zuges dem Aufbau des Frieses der Bethesda-Sarkophage. Die Anordnung der Figuren des Frieses hat in der Tat Züge einer triumphalen Prozession, es herrscht eine durchgehende Bewegung nach rechts, welche nur von den beiden Christusfiguren auf der linken Seite unterbrochen wird, deren Standmotiv je-

⁷⁶ Nicoletti, *Sarcofagi* 90.

⁷⁷ Sotomayor, *Sarcofagos de España* 218.

⁷⁸ Brilliant, *Gesture and Rank* 190, Abb. 4,69 (Valerian), 4,71 (Valens); vgl. auch ‚alimenta‘: ebd., 106, Abb. 3,4 (Trajan).

⁷⁹ Ebd., 135, Abb. 3,78 ‚Restitutor Phrygiae‘ (Hadrian); 135, Abb. 3,79 ‚Restitutor Orbis Terrarum‘ (Hadrian); 87, Abb. 2,85 (Galba); 190, Abb. 4,68 (Caracalla).

⁸⁰ E. Kantorowicz, *The ‚King’s Advent‘ and the Enigmatic Panels in the Doors of S. Sabina*: *ArtB* 26 (1944) 207-231.

⁸¹ H. P. Laubscher, *Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki* (1975) Taf. 46. 47: Pfeiler B, Nordostseite, Fries B II, 19.

doch den Charakter einer Umwendung hat. Beginn und Abschluß dieser Bewegung sind kompositorisch betont durch die Symmetrie der annähernd spiegelbildlichen Gruppen der Blinden links und der beiden kleinen Figuren ganz rechts, welche das Tuch vor Christus ausbreiten.⁸² Beachtenswert in Hinblick auf Sotomayors Vergleich der Bethesda-Szene mit der *Traditio Legis* ist, daß das tatsächliche Zentrum der Komposition nicht die Doppelregisterszene selbst ist, sondern die mit ihr inhaltlich verbundene Christusfigur links davon, bzw. die gedrehte Säule daneben. Der gezielte Rückgriff auf imperiale Formeln, die auf den Bethesda-Sarkophagen in besonderer Dichte erscheinen, läßt die Darstellung zu einem Repräsentationsbild vergleichbar demjenigen der *Traditio Legis* werden, wobei die Doppelregisterszene formal eigentümlich herauszufallen scheint.

b. *Die Hypothese einer Miniatur als Vorbild der Doppelregisterszene*

Schon Gerke vermutete den Ursprung der Doppelregisterkomposition in der Miniatur.⁸³ Die erhaltenen Handschriften sind allerdings wesentlich jünger und zeigen eine ganz abweichende Auffassung des Geschehens am Bethesda-Teich. Selten ist die Schilderung in zwei Szenen gegeben, wie bei Berlin MS Gr. 4°66, oft dagegen das Wasserbecken in meist quadratischer oder fünfeckiger Form—einem Taufbecken gleichend—und der herabkommende Engel, der mit einem Stab das Wasser bewegt. Die Architektur des Bades ist durch die in Joh 5 erwähnten fünf Bögen oft angedeutet. Dargestellt ist jedoch meist nur der geheilte Gichtbrüchige, der sich mit geschultertem Bett nach Christus umblickt oder ihm auch entgegengeht, zum Beispiel Vat. syr. MS 559 und Paris Art copte MS 13, fol. 233⁸⁴. Im Falle der letztgenannten koptischen Handschrift sind außerdem die um das Bassin gelagerten Kranken mit Gesten des Erstaunens wiedergegeben, einer von ihnen ist im Begriff, in das Wasser zu steigen. Ähnlich ist die Schilderung in Wien Theol. Gr. 154, fol. 233, 233⁸⁵, allerdings

⁸² Von einer Betrachtung der Reliefs der Schmalseiten in Bezug auf das Gesamtprogramm wird hier in Anbetracht des geringen erhaltenen Materials abgesehen. Immerhin entspricht das Quellwunder Petri des Fragments in Algier einem weiteren Taufbild auf der linken Schmalseite.

⁸³ F. Gerke, *Das Verhältnis von Malerei und Plastik in der theodosianisch-honorianischen Zeit*: RACrist 12 (1935) 128; vgl. neuerdings hierzu H. Kaiser-Minn, *Katalog Spätantike und frühes Christentum* (1983) 333.

⁸⁴ Boeckler, *Studien Abb.* 30. 32.

⁸⁵ P. Buberl / H. Gerstinger, *Die Byzantinischen Handschriften VIII, IV,2* (1938) Taf. XI, Nr. 10. 11: Mitte 11. Jh.

ohne die Architektur. Im Trierer Egbert-Codex⁸⁶ dagegen ist nur das Gespräch Christi mit dem Kranken dargestellt, im Hintergrund das Wasserbecken, ohne Architektur, mit dem Engel und einem Mann, der eine kleinere nackte männliche Figur in das Bassin hebt. Die zweiszenige Darstellung des MS Gr. 4°66 in Berlin⁸⁷ zeigt eine Stadtarchitektur als Hintergrund, das Bad ist durch eine Arkade angedeutet, das Wasserbecken selbst aber fehlt. Links unter einem Bogen sitzt der Gichtbrüchige mit zu dem links von ihm stehenden Christus erhobener rechter Hand, angetan mit einem langem Gewand. Rechts, vor der Stadtarchitektur, eilt der Geheilte in kurzem Gewand mit geschultertem Bett davon, sich nach einer zweiten Christusfigur umwendend. Die Darstellung in Vat. syr. MS 559 ist jener eines Mosaiks in Monreale⁸⁸ verwandt, wobei dort der Engel das Wasser mit einer Hand bewegt und den Stab untätig in der anderen hält. Wie eine Komprimierung der angeführten Beispiele wirkt die Darstellung der bereits besprochenen Elfenbeintafel aus Salerno, welche in der Schilderung der Heilung in zwei Stufen an Berlin MS Gr. 4°66 erinnert, Christus jedoch nur einmal erscheinen läßt und die Architekturkulisse als kastenförmig abgeteilte Zone einschiebt.

Alle diese mittelalterlichen Beispiele haben mehr miteinander gemeinsam, als jedes für sich gesehen mit der frühen Darstellung auf theodosianischen Sarkophagen. Boeckler spricht bezüglich des Elfenbeins von Salerno und des Echternacher Codex aureus sowie der Handschrift Wien Theol. Gr. 154 von einem „Beispiel dafür, wie westliche Reflexe uns eine Vorstellung verlorener östlicher, in diesem Fall sicher byzantinischer, sehr antikisierender Bildtypen vermitteln“.⁸⁹

Die Darstellungen des Bethesda-Wunders in mittelalterlichen Handschriften zeigen ikonographisch, über durch den gemeinsamen Bildvorwurf begründete Übereinstimmungen hinaus, keinen Anhaltspunkt, der die Annahme eines vergleichbaren Vorbildes für die Komposition der Sarkophagreliefs zwingend erscheinen ließe.⁹⁰ Dies schließt natürlich nicht aus, daß entsprechende spätantike Buchillustrationen des Themas die nämlichen Züge aufwiesen, sich aber nicht erhalten haben, verwiesen sei hier auf die mehrszenigen Illu-

⁸⁶ Boeckler, Studien Abb. 29.

⁸⁷ Ebd., Abb. 31.

⁸⁸ O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily* (1949) Abb. 66c.

⁸⁹ Boeckler, Studien 16.

⁹⁰ Vgl. hierzu Nauerth, *Katalog Spätantike und frühes Christentum* (1983) 344.

strationen in zwei übereinander liegenden Zonen der Wiener Genesis.⁹¹

6. *Herkunft und Chronologie der Sarkophage*

a. *Orienthypothese und stadtrömische Beziehungen*

Die Herkunft von Stil und Ikonographie der Bethesda-Sarkophage ist von der Forschung eingehend und kontrovers diskutiert worden, wobei immer wieder ein oströmischer Ursprung vermutet wurde. Die Datierung der Klasse in das letzte Jahrzehnt des vierten Jahrhunderts, also in theodosianische Zeit, kann als allgemein akzeptiert gelten.⁹² Die Diskussion soll an dieser Stelle nicht in aller Breite fortgeführt werden. Untersucht wird lediglich der geographische Ursprung der Ikonographie der Szene mit der Heilung am Bethesda-Teich, woraus sich auch neue Sichtweisen der Sarkophagklasse insgesamt ergeben können.

Ein kurzer Überblick über die diesbezügliche Forschung sei hier vorangestellt.

M. Lawrence stellte zunächst die grundsätzliche Frage, ob die Sarkophage in einer wandernden Werkstatt im westmediterranen Raum nach skizzierten Mustern reproduziert wurden, oder ob die Sarkophage auf dem Land- und Seewege von einer zentralen Werkstatt in weit entfernte Gebiete exportiert wurden.⁹³ In einer späteren Studie wies die Autorin die Gruppe der Bethesda-Sarkophage zusammen mit jener der Durchzugssarkophage einer gallischen Werkstatt unter asiatischem Einfluß zu, wobei die große Anzahl dieser Stücke in Gallien im Vergleich zu jener in Italien sowie Dalmatien und Spanien ein wesentliches Argument für diese Zuweisung bildete. Die weite Verbreitung erklärte Lawrence auch hier mit der Existenz von Wanderateliers bzw. dem Export. Simon führt ikonographische Kriterien ins Feld, die einen Ursprung der Friesdekoration in Palästina nahelegen. Ein wichtiges Argument für den Autor ist die von ihm vertretene Auffassung der Szenenfolge als Darstellung des Weges von Jericho nach Jerusalem auf dem Fries—wobei auch das Bad von Bethesda,

⁹¹ H. Gerstinger, Die Wiener Genesis- Faksimile (o.J.) fols. 4. 7. 8. 9. 11. 12. 14. 15 etc.

⁹² Lawrence, Columnar Sarcophagi, Nr. 114; Repertorium Nr. 63: letztes Viertel des 4. Jhs.

⁹³ Lawrence, City-Gate 24.

nahe Jerusalem, eine Station auf dieser Strecke bildet. Dabei weist er auf die Tatsache der Beschreibung dieses Weges in den zeitgenössischen Quellen hin.⁹⁴ Simon vermutet einen Zusammenhang der Komposition mit dem etwa zeitgleichen Bau der Kirche des Gichtbrüchigen in Bethesda: „Et comme la scène de Béthesda est figurée, au milieu de la composition, avec une précision et une insistance toute particulière, on songe tout naturellement à cette église de la Piscine dont parlent les textes“.⁹⁵ Der Autor sieht sowohl die Möglichkeit eines Importes der Sarkophage aus dem Orient, als auch jene ihrer Herstellung im Westen nach asiatischen Vorbildern, durchgeführt von einheimischen oder auch zugereisten Künstlern.⁹⁶ Nauerth betont dagegen, daß die Stadttorkulisse nicht unbedingt eine Anspiegelung auf Jericho bedeuten muß, sondern in der Sarkophagklasse begründet ist.⁹⁷ In der Tat unterscheidet sich die Architektur nicht von jener auf Stadttor-Sarkophagen vom Typ des Gorgonius-Sarkophags in Ancona.

Insgesamt erscheint der oft vermutete Ursprung der Ikonographie der Doppelregisterszene auf Bethesda-Sarkophagen im Orient nicht gesichert. Die schon von Lawrence⁹⁸ ins Feld geführte Präsenz der meisten erhaltenen Stücke im gallischen Raum bezeugt zunächst nur ihre dortige Verwendung. Ihre Herstellung in gallischen Werkstätten könnte aufgrund der dort offensichtlich herrschenden Nachfrage angenommen werden, ein Import ist jedoch ebenfalls in Betracht zu ziehen. Über den Ursprung der Ikonographie ist hierdurch keinerlei Aufschluß zu gewinnen, da—wie bereits an früherer Stelle angesprochen—aufgrund der syrisch-alexandrinischen und kleinasiatischen Einflüsse in Liturgie und Kunst der Provence in der Zeit um 400 eine Berührung der lokalen Werkstätten mit orientalischen Ideen und Modellen vorausgesetzt werden kann. Die erhaltenen Beispiele aus der syrischen und koptischen Buchmalerei zeigen über durch die Textvorlage bedingte Gemeinsamkeiten hinaus keine Verwandtschaft mit der Darstellung der Bethesda-Sarkophage. Insbesondere die Lösung als Simultanszene in zwei übereinandergestaffelten Zonen ist in keinem anderen Fall anzutreffen. Die Szene des oberen Registers gleicht in der Darstellung der zweifigurigen Gruppe Chri-

⁹⁴ Simon, *Béthesda* 211f.

⁹⁵ Ebd., 220.

⁹⁶ Ebd., 218.

⁹⁷ Nauerth, *Katalog Spätantike und frühes Christentum* (1983) 344.

⁹⁸ Lawrence, *Columnar Sarcophagi* 121.

stus und geheilter Gichtbrüchiger den zahlreichen Beispielen auf stadtrömischen und Arleser Sarkophagen des vierten Jahrhunderts. Lediglich die gesteigerte Dynamik der Figuren und die stärker illustrierende Schilderung mit Nebenfiguren und ortsbezeichnender Architekturlkulisse ist neu. Die im Vergleich zu früheren westlichen Darstellungen veränderten Proportionen der Szene, die den Gichtbrüchigen nicht mehr kindhaft und klein, sondern fast in derselben Größe wie Christus zeigt und ihn als Figur gleichberechtigt in den Raum stellt statt ihn zum Attribut zu reduzieren, findet sich auch auf einem Fragment im Museo Pio Cristiano, welches nur die Zweifigurengruppe zeigt und gleichfalls um 400 datiert wird.⁹⁹ Es handelt sich hierbei um eine generelle Tendenz in der Plastik der theodosianisch-honorianischen Zeit, wie sie schon in Bezug auf die Sarkophage von Saint-Victor und San Celso sowie die Fragmente in Dumbarton Oaks und Berlin (aus Sinope) festgestellt wurde. Auf Bethesda-Sarkophagen mag dieses Größenverhältnis aber auch einfach in dem verkleinerten Maßstab der Szene begründet sein. Die kleinen Gestalten der Blinden zeigen dagegen noch die alten konstantinischen Proportionen. Die ikonographische Verwandtschaft mit der Elfenbeintafel aus Salerno liegt lediglich in der zweiseitigen Auffassung des Motivs. Im Zentrum der Komposition eines Fries-Sarkophags ist eine Gichtbrüchigenheilung zuerst im Westen nachweisbar, auf dem bereits erwähnten vorkonstantinischen Sarkophag mit *Imago Clipeata* in San Lorenzo fuori le mura¹⁰⁰, der die übliche Szene des geheilten Gichtbrüchigen mit Christus gleichfalls in verkleinertem Maßstab, jedoch unterhalb der *Imago Clipeata*, zeigt. Die Sonnenuhr ist, wie festgestellt wurde, ein Motiv der römischen Kunst vornehmlich des dritten Jahrhunderts und findet sich nach Wegner¹⁰¹ nicht auf kleinasiatischen Säulensarkophagen. Die Tatsache, daß der geheilte Gichtbrüchige im oberen Register die *Exomis* trägt, anstelle der üblichen kurzen gegürteten Tunika, deutet ebenfalls auf einen westlichen Ursprung hin: Diese Bekleidung findet sich z.B. bei der entsprechenden Figur der frühen Darstellung der polychromen Fragment im Thermenmuseum.

Kollwitz vermutete einen stadtrömischen Ursprung der Sarkophagklasse zusammen mit jener der Durchzugs- und der späteren

⁹⁹ Repertorium Nr. 171.

¹⁰⁰ WS, Taf. 197,5; Repertorium Nr. 694: 1. Drittel des vierten Jahrhunderts.

¹⁰¹ M. Wegner, *Die Musensarkophage* (1966) 110.

Passionssarkophage.¹⁰² Sowohl der Figurenstil, als auch Typologie und Ikonographie zeigen nach Kollwitz Beziehungen zu den konstantinischen Sarkophagen Roms, der Autor spricht diesbezüglich von der „Grundschrift stadtrömischer Produktion“. Brandenburg konstatiert, daß sich in den Sarkophagen aus der Zeit um 400 „die Stilprinzipien der konstantinischen Zeit nunmehr auf der Grundlage östlicher Figurentypen und klassischer Formschemata wieder durchsetzen“. Diesen Vorgang führt der Autor auf die Wiederbelebung bodenständiger Formkräfte zurück und bezieht sich dabei beispielhaft auf den Bethesda-Sarkophag im Museo Pio Cristiano.¹⁰³ Auch Nicoletti¹⁰⁴ vermutet einen italischen Ursprung und verweist auf die nahestehenden Stadttor- und Durchzugs-Sarkophage wie schon Kollwitz. Die Autorin hält auch an der allgemein akzeptierten Datierung in theodosianische Zeit fest und betont den ausgiebigen Gebrauch des Bohrers.¹⁰⁵

b. *Chronologie der Stücke*

Lawrence¹⁰⁶ sah in dem Sarkophag von Tarragona (Abb. 26) den ältesten Vertreter der Klasse, wohingegen Wilpert in diesem eine Kopie des Exemplars im Museo Pio Cristiano (Abb. 30) vermutete.¹⁰⁷ Den Sarkophag auf Ischia kannten beide Autoren offenbar nicht. Schlunk datiert den Sarkophag von Tarragona aufgrund von formalen Kriterien spät, um 400¹⁰⁸ und sieht das Stück als römischen Import an.¹⁰⁹ Lawrence vermutete an anderer Stelle¹¹⁰ in dem Säulen-Sarkophag von Clermont Ferrand den Prototyp der Gruppe, deren Komposition demnach sekundär von einem Nischensarkophag auf eine Frieskomposition mit rechtsläufiger Bewegung und vorgeblendeter Stadttorarchitektur übertragen worden sein müßte. In dieser

¹⁰² J. Kollwitz, Probleme der theodosianischen Kunst Roms: RACrist 39 (1963) 199.

¹⁰³ H. Brandenburg, Stilprobleme 467. 468, Taf. 155,1.

¹⁰⁴ Nicoletti, Sarcophagi 81. 82.

¹⁰⁵ Ebd., 79.

¹⁰⁶ Lawrence, City-Gate 23-24; vgl. dies., Columnar Sarcophagi 175, Nr. 114; Lawrence datiert Ende 4. / Anfang 5. Jh.

¹⁰⁷ WS, 294.

¹⁰⁸ H. Schlunk, Bemerkungen über den Bethesda-Sarkophag von Tarragona: CuadABarcel 12 (1968) 100.

¹⁰⁹ H. Schlunk, Hispania Antiqua (1978) 128.

¹¹⁰ Lawrence, Columnar Sarcophagi 121.

Auffassung folgt ihr Gerke.¹¹¹ Bezüglich des Säulen-Sarkophags von Clermont Ferrand stellt Nicoletti¹¹² eine andere Erklärung zur Diskussion: es handle sich um die Adaption eines Entwurfs für Fries-Sarkophage an die tektonische Ordnung einer durch Säulen und Nischen gegliederten Front.

In der Diskussion der Chronologie und Lokalisierung der Werkstätten der Bethesda-Sarkophage ist ein wesentlicher Punkt bisher weitgehend unbeachtet geblieben: die Beziehungen der Stücke untereinander. In Bezug auf die hier interessierende Doppelregister-Szene ist eine klare Gruppierung der vier besterhaltenen Stücke möglich. Die Lösungen der Sarkophage von Tarragona und Clermont Ferrand zeigen Übereinstimmungen in der Beschränkung der Figurenzahl im oberen Register, auch ein klarerer Abschluß der Komposition auf der rechten Seite ist beiden gemeinsam, da jeweils die Säule rechts frei bleibt, nicht von einer weiteren Figur verdeckt wird. Im unteren Register haben beide Stücke dieselbe Gebärde der erhobenen Hand des Kranken. Die Sarkophage im Museo Pio Cristiano und auf Ischia zeigen beide die zusätzliche Figur eines Sitzenden vor der die Szene rechts abschließenden Säule in der oberen Zone sowie eine zumindest ähnliche Ruhehaltung des Kranken im unteren Register, dessen Aufmerksamkeit in beiden Fällen nicht direkt der links stehenden Christusfigur zugewandt erscheint. Aus diesen Übereinstimmungen könnte auf die Verarbeitung eines gemeinsamen Musters durch lokale Ateliers geschlossen werden, welche im Raum Gallien einerseits und im Umkreis Roms andererseits zu leicht abweichenden Lösungen kamen. Dem steht jedoch entgegen, daß die Dreizahl der Blinden nur auf dem Sarkophag von Tarragona und demjenigen in Praetextat erscheint, also an zwei weit voneinander entfernten Orten. Für die schon von Lawrence geäußerte Annahme, das Exemplar in Tarragona stelle den ältesten erhaltenen Vertreter der Klasse dar, sprechen im wesentlichen zwei Sachverhalte: Zum einen zeigt der Sarkophag in der fragmentarisch erhaltenen Architekturkulisse die deutlichsten Anklänge an die vorgeblendeten Architekturen der Stadttor-Sarkophage vom Typ des Sarkophag Borghese und des Sarkophags von S. Ambrogio, die Kollwitz beide in die letzten Regierungsjahre des Kaisers Theodosius I. datiert.¹¹³ Zum

¹¹¹ F. Gerke, Studien zur Sarkophagplastik der theodosianischen Renaissance I: RömQ Schr 42 (1934) 22.

¹¹² Nicoletti, Sarcofagi 81.

¹¹³ Kollwitz, Probleme 194.

anderen ist die Lösung der Doppelregisterszene in Tarragona (Abb. 25) inhaltlich die klarste: Die Einbeziehung der Christusfigur links in die narrative Struktur des Doppelregisters ist hier—durch die Geste der zu Christus erhobenen rechten Hand des Kranken im unteren Register sowie durch dessen Blickrichtung—eindeutig. Auf den Stücken in Rom (Abb. 30) und Ischia fehlt eine solche korrespondierende Gebärde, obwohl der Bezug der Christusfigur zu dem Liegenden durch die Neigung des Hauptes Christi und die Geste seiner rechten Hand auch dort hergestellt wird. Eine direkte Kontaktaufnahme fehlt jedoch, auf dem Exemplar von Ischia wendet der Kranke sogar das Haupt nach rückwärts zu den dort sitzenden Personen, wie im Gespräch, die Szene erhält dadurch einen ganz anderen, in sich abgeschlossenen Charakter. In der Zentralszene des Sarkophags von Tarragona ist wohl die primäre weil inhaltlich schlüssigste Fassung der Ikonographie der Bethesda-Szene zu sehen. Daraus kann jedoch nicht ohne weiteres gefolgert werden, daß der Sarkophag selbst chronologisch an den Anfang der Gruppe zu stellen ist. Aufgezeigt werden soll hier nur, daß in dieser Komposition wahrscheinlich die ursprüngliche Fassung des Motivs der Heilung des Gichtbrüchigen am Teich Bethesda auf Sarkophagen der theodosianischen Zeit erblickt werden kann, die in anderen Versionen inhaltlich verwischter und unstrukturierter erscheint. Hiermit ist lediglich eine Aussage zur Chronologie der ikonographischen Fassungen des Motivs gemacht worden, nicht zur Chronologie der Sarkophage selbst, die durchaus abweichend sein kann.

Der von Lawrence und Gerke als Prototyp der ganzen Klasse angesprochene Säulen-Sarkophag von Clermont-Ferrand¹¹⁴ weist nun, wie bereits erwähnt, eine Fassung der Doppelregisterszene auf, die derjenigen in Tarragona im wesentlichen gleicht. Der Sarkophag zeigt damit zwar die postulierte älteste Komposition der Zentralszene, es wird aber auch deutlich, daß es sich hier um die sekundäre Anpassung einer Vorlage an die tektonische Gliederung eines Säulen-Sarkophags handelt. Durch die Verteilung der Szenen auf Nischen ist die inhaltlich zur Doppelregisterszene gehörige Christusfigur links davon entfallen: Der Kranke in der unteren Zone ist mit der erhobenen Rechten und seiner Blickrichtung ganz nach links orientiert, doch fehlt dort die korrespondierende Figur. Der Christus der

¹¹⁴ WS, Taf. 230,5; Lawrence datiert diesen Sarkophag ins letzte Jahrzehnt des 4. Jhs., vgl. dies., *Columnar Sarcophagi* 167, Nr. 15.

Nische links, von zwei Aposteln gerahmt, ist der vor ihm knienden weiblichen Gestalt zugewandt, nicht der Bethesda-Szene. Dieser Bruch in der narrativen Struktur der Reliefdekoration läßt nicht auf eine originäre Schöpfung schließen, sondern viel eher auf die Adaption einer Fassung, wie sie sich in Tarragona erhalten hat, an eine Gliederungsform der Front, für welche die Komposition ursprünglich nicht bestimmt war. Hierfür spricht auch das Fehlen der Architekturkulisse des Bades in Clermont Ferrand, welche sicherlich zum ursprünglichen Bestand der so ungewöhnlich narrativen Darstellung gehört. Ein Ursprung der Bethesda-Szene auf Säulen-Sarkophagen kann daher mit ziemlicher Sicherheit ausgeschlossen werden, ihre narrative Struktur ist innerhalb einer streng tektonischen Gliederung nur unter Schwierigkeiten zu entwickeln.

7. Der Ursprung der Doppelregisterkomposition in der oströmischen Staatskunst

Wie kommt es zur Wahl einer Komposition mit zwei übereinanderliegenden Registern auf einem Fries mit rechtsläufiger Bewegung der Figuren?

In dem Fragment eines Sarkophags in Arles (Abb. 34) ist möglicherweise die Vorstufe zu einer Doppelregister-Lösung zu erkennen. Das Fragment¹¹⁵ zeigt die relativ seltene Szene der Auferweckung der Tabitha durch Petrus. Es handelt sich um das rechte Ende einer Sarkophagfront. Die Szene wird links abgeschlossen durch eine kannelierte Säule mit Kompositkapitell. Links daran anschließend sind zwei weibliche Figuren fragmentarisch erhalten, Benoit¹¹⁶ rekonstruierte in dieser Szene den Eintritt Petri in das Haus der Tabitha, empfangen von zwei Witwen. Die Szene war überwölbt mit einem Bogen, dessen Ansatz über dem Kapitell erhalten ist, während die rechts anschließende Partie ein gerades Gebälk zeigt. Rechts neben der Säule steht Petrus, bärtig, nach rechts gewandt, mit Tunika und Pallium bekleidet. Die Figur nimmt die ganze Höhe der Nische ein. Der linke Arm liegt im Gewand, der rechte ist ausgestreckt nach rechts, die rechte Hand ergreift den rechten Unterarm einer halb

¹¹⁵ WS, Taf. 145,6; Lawrence (Columnar Sarcophagi 176, Abb. 22, Nr. 139) datiert das Fragment um 390 und weist es der Werkstatt der Durchzugs- und Bethesda-Sarkophage zu; vgl. F. Benoit, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseilles* (1954) 39, Nr. 14, Taf. VII,4.

¹¹⁶ Benoit, *Sarcophages* 39.

aufgerichtet auf einer Kline bzw. kastenförmigen Unterlage liegenden weiblichen Gestalt, Tabitha. Diese blickt nach links zu Petrus, die linke Hand liegt auf dem Klinenrand. Die Figur ist mit einem langen Gewand bekleidet und von annähernd gleicher Größe wie die Gestalt des Petrus. Der Hintergrund zwischen beiden Figuren wird von zwei weiteren verschleierte weiblichen Gestalten ausgefüllt, von welchen nur der obere Teil sichtbar ist. Ganz rechts hinter der Liegenden bildet eine weitere kannellierte Säule mit Kompositkapitell den Abschluß der Szene. Diese Säule läßt sich jedoch nicht bis zu einer ihr zugehörigen Basis verfolgen, sie wird auf halber Länge von der Figur der Liegenden verdeckt. Die Kline ist mit einem Tuch bedeckt, das unterhalb der Auflagefläche in Falten zurückweicht. Unterhalb der Kline befinden sich zwei weitere verschleierte Frauengestalten, die, jede auf das linke Knie herabgelassen, ihre Arme der Petrusfigur entgegenstrecken und den Blick zu ihm erheben. Die hintere Figur wiederholt dabei im wesentlichen die Haltung der vorderen, beide sind gegenüber den übrigen in verkleinertem Maßstab wiedergegeben.

Was hier im Vergleich mit der Doppelregisterszene der Bethesda-Sarkophage (Abb. 25) auffällt, ist der erstaunlich ähnliche Aufbau, der Gerke irrtümlicherweise an das Fragment eines Bethesda-Sarkophags denken ließ, wobei er in der Figur des Stehenden Christus, nicht Petrus, erblickte und durchaus zutreffend von einer „scheinbaren Zweizonigkeit“ des Stückes sprach.¹¹⁷ In der Tat ergibt die Begrenzung der Szene durch die Säule links und die nur zur Hälfte sichtbare Säule auf der rechten Seite zusammen mit der das Bildfeld horizontal teilenden Kline einen der Doppelregisterszene sehr ähnlichen tektonischen Rahmen. Verstärkt wird dieser Eindruck der Zweizonigkeit noch durch die in verkleinertem Maßstab gegebenen beiden knienden Figuren im Feld unterhalb der Kline, welche dieser eine gleichsam architektonische Dimension verleihen. Ein Maßstabwechsel auch innerhalb einer Szene ist in der römischen wie frühchristlichen Kunst lange gebräuchlich¹¹⁸ und entspricht oft einem Bedeutungsmaßstab. An dieser Stelle jedoch bekommt er durch den architektonischen Rahmen ein anderes Gewicht, das auch durch eine Textstelle zu begründen ist. In Apg 9, 36-43 wird die Auferweckung der Tabitha geschildert wie folgt:

¹¹⁷ F. Gerke, Studien 21.

¹¹⁸ Vgl. Jairus-Sarkophag, Arles: Benoit, Sarcophages 50, Taf. XX,1. XIX,2, Nr. 50.

„Zu Joppe aber war eine Jüngerin mit Namen Tabitha, das ist verdolmetscht: ein Reh, welche war voll guter Werke und Almosen, die sie tat. Es begab sich aber in jenen Tagen, daß sie krank ward und starb. Da wusch man sie und legte sie auf den Söller. Da aber Lydda nahe bei Joppe ist, schickten die Jünger, als sie hörten, daß Petrus daselbst sei, zwei Männer zu ihm und baten ihn, er möge nicht zögern, zu ihnen zu kommen. Petrus aber stand auf und kam mit ihnen. Und als er angekommen, führten sie ihn hinauf auf den Söller, und es standen bei ihm alle Witwen, weinten und zeigten ihm ihre Röcke und Kleider, welche ihnen die Rehe gemacht hatte, als sie bei ihnen war. Petrus aber, nachdem er alle hinausgetrieben, kniete nieder, betete und wandte sich zu dem Leichnam und sprach: Tabitha, stehe auf. Sie aber tat ihre Augen auf und, da sie Petrus sah, setzte sie sich aufrecht. Er aber gab ihr die Hand und ließ sie aufstehen“.

Die tote Tabitha wird auf den Söller gelegt und Petrus wird zu ihr hinauf geführt; ὑπερῶον im griechischen Text ist sowohl mit „Söller“ als auch mit „Obergemach“ zu übersetzen, die Wohnung der Frauen im oberen Stockwerk eines Hauses bezeichnend. In jedem Falle ist hier ein erhöht gelegener Teil des Gebäudes gemeint. Das Arleser Relief reflektiert die Schilderung des Textes: Es handelt sich nicht um eine Kline (das Kopfteil würde fehlen), sondern um einen mit einem Tuch bedeckten Söller. Dies entspricht dann einer tatsächlichen architektonischen Teilung der Szene in zwei Zonen, welcher der verkleinerte Maßstab der unterhalb des Söllers knienden Figuren Rechnung trägt. Allein die Gestalt des Petrus durchschneidet beide Zonen, sie ist dadurch vergleichbar mit der großen Christusfigur der Nische links des Doppelregisters auf Bethesda-Sarkophagen, allerdings mit dem Unterschied, daß die Petrusfigur sich innerhalb der durch die Säulen angedeuteten Raumeinheit der Szene befindet. Diese greift aber, wie beschrieben, in der Bethesda-Szene durch die Einbeziehung der großen Christusfigur über das Doppelregister hinaus. Stellt man die Petrusfigur in eine eigene Nische und löst sie damit aus der Söllerszene, so entsteht ein Bild, das den drei Szenen der Bethesda-Sarkophage gleicht, wobei die architektonische Teilung des Bildfeldes durch den Söller der Staffelung einer Doppelregister-szene nahekommt. Auch wenn die räumliche Gliederung des Tabitha-Fragments nicht klar ist und für die inhaltliche Bedeutung unwesentlich erscheint, so kann das Stück doch eine Vorstellung davon geben, wie es zu der vollzogenen Teilung einer Szene in zwei übereinandergestaffelte Register gekommen sein könnte.

Die Frage nach der Herkunft der tektonisch nicht nur vertikal, sondern auch horizontal gegliederten Darstellung auf Sarkophag-

reliefs und der spezifische narrative Zug, der dieser verdichteten Form der Illustration eines Geschehens eigen ist, läßt an die von Gerke¹¹⁹ vermutete Abhängigkeit der Komposition von der Miniatur denken. Zumindest die erhaltenen mittelalterlichen und byzantinischen Darstellungen des Themas in der Buchmalerei zeigten jedoch einen abweichenden Aufbau.

Wie an dieser Stelle bereits betont wurde, weist die Friesdekoration der Bethesda-Sarkophage eine besondere Dichte von Formeln aus der imperialen Ikonographie auf, wie sie auf Münzen und Staatsmonumenten begegnen: die Restitutionsmotive römischer Münzprägungen vor allem severischer bis konstantinischer Zeit, die als Vorbilder für die Blindenheilung und die Szene mit der knienden Frau identifiziert werden konnten, sowie das Adventus-Motiv, wie es auf Münzen und formal besonders ähnlich auf dem Galeriusbogen erscheint, als Modell für den Einzug Christi in Jerusalem. Es bietet sich an, auch für die Doppelregisterszene nach einer formalen Vorlage in der Sphäre der Staatskunst zu suchen, wobei sowohl die generell akzeptierte Datierung der Klasse um 390-400 als auch die von Lawrence postulierte stilistische Nähe zu oströmischen Werken in Rechnung zu stellen ist.

Die Basis des Theodosius-Obeliskens in Istanbul zeigt auf der Nordwestseite¹²⁰ (Empfang der Barbaren) wie auch auf den übrigen drei Seiten des Blockes eine streng horizontale Teilung des Bildfeldes durch eine Balustrade, auf welcher sich die Figuren der oberen Zone befinden. Im Zentrum dieser Zone sind vier sitzende Figuren, in langem Untergewand und Mantel, von einem Bogen überwölbt, der auf zwei Säulen ruht. Das niedrige Feld unterhalb der Empore wird in seiner ganzen Breite von knienden Gestalten ausgefüllt, welche, symmetrisch auf beiden Seiten auf ein Knie niedergelassen, Geschenke präsentieren, links mit phrygischer Mütze, rechts mit Fellmantel als Barbaren gekennzeichnet. Wie Bruns betont, nähern sich bei diesem Zeremoniell die Barbaren keineswegs wirklich von beiden Seiten, sondern solcherart, daß sie dem Betrachter den Rücken zukehren müßten. Das räumliche Hintereinander ist hier aufgegeben zugunsten einer deutlicheren Entfaltung des Vorganges in der Fläche und einer Steigerung der repräsentativen Wirkung, die durch die scharfe Trennung in oberen und unteren Bildstreifen noch unterstri-

¹¹⁹ F. Gerke, *Malerei und Plastik* 128.

¹²⁰ G. Bruns, *Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel* (1935) Abb. 37.

chen wird.¹²¹ Repräsentation drückt sich auch in der gegensätzlichen Dynamik der beiden Zonen aus: Der Statik der vier Sitzenden auf der Empore steht die rhythmische Reihung der knienden Barbaren gegenüber.

Dieselben Mittel kommen nun auch auf dem Arleser Tabitha-Fragment zur Anwendung: Der Gemessenheit in Haltung und Gebärde der Petrusfigur wird die rhythmische Wiederholung von Pose und expressiver Gestik der beiden weiblichen Figuren unterhalb des Söllers entgegengestellt (Abb. 34). Auch sie werden von der oberen „Zone“, die hier nur eine scheinbare ist, in ein niedriges Feld gepresst, das sie in kniender Haltung ausfüllen. Auch hier ist die räumliche Ordnung keine reale, sondern eine anschauliche, welche das Geschehen vor dem Betrachter zugleich verdichtet und entfaltet. Die Doppelregisterszene der Bethesda-Sarkophage (Abb. 25) ist nach demselben Prinzip gestaltet: Die streng bildparallel entwickelte Szene des unteren Registers ist von der bewegten der oberen Zone durch die räumlich nicht als real zu verstehende unvermittelte Aufsicht des Wasserbeckens getrennt. Die Gebärde der erhobenen Rechten des Liegenden im unteren Register (Tarragona) stellt dabei ebenso die Verbindung mit der in der Nische links herantretenden Christusfigur her wie auf dem Tabitha-Fragment (Abb. 34) die emporgestreckten Arme der beiden Witwen unterhalb des Söllers die Beziehung mit der Petrusfigur. Vergleichbar ist die Art und Weise wie auf der Obeliskbasis die ihre Geschenke präsentierenden Barbaren den Kontakt mit den auf der Empore darüber Thronenden herstellen. Die Kommunikation der Figuren über die Zonen hinweg ist überall ein wesentliches Element der Erzählform. Das Mittel der strengen Gliederung in der Horizontale ist in allen drei Fällen in derselben Weise eingesetzt. Auch wenn natürlich weder das Tabitha-Fragment noch die Bethesda-Szene inhaltlich mit dem Empfang der Barbaren auf der Basis des Theodosius-Obeliskens verbunden werden können, so drückt sich hier doch ein gemeinsames Gestaltungsprinzip aus, das den formalen Ursprung der Doppelregister-Szenen auf theodosianischen Sarkophagen in Kompositionen zeitgenössischer Staatsmonumente plausibel erscheinen läßt. Damit fügt sich auch diese Szene in die schon festgestellte Reihe von Entlehnungen aus der imperialen Kunst auf Bethesda-Sarkophagen ein.

¹²¹ Vgl. hierzu G. Bruns, Obelisk 42-43.

Zusammenfassung

Auch wenn hier von einer Übernahme der beschriebenen Gestaltungsprinzipien aus der Staatskunst Konstantinopels ausgegangen wird, so läßt zumindest der Gegenstand der Darstellung ihren Ursprung in einer (hypothetischen) Miniatur nach wie vor möglich erscheinen. Weitzmann postulierte für die Übernahme von Motiven aus der Buchmalerei in die Monumentalkunst „three ways of abbreviation: omission of scenes, condensation, conflation“.¹²² Ein entsprechender Vorgang ist auch im Falle der Bethesda-Szene denkbar, trotz der detailreichen Entfaltung des Themas.

Die Simultandarstellung als narrative Sonderform bei der Darstellung der Heilungswunder Christi entspricht der Vorlage des johan-neischen Berichtes als am stärksten von antiken Vorstellungen durchdrungenes Wunder. Das besondere Gewicht, welches hier auf die Schilderung von Örtlichkeit, Hergang der Heilung und Verwendung von Ausdrucksformen aus einer medizinisch-kultischen Sphäre gelegt wird, erscheint in den Reliefs reflektiert. Dieser griechisch-hellenistische Zug findet seine Entsprechung in der formalen Anlehnung an die oströmische Staatskunst, hat aber möglicherweise schon im dritten Jahrhundert zur Simultandarstellung des Wunders im Baptisterium von Dura geführt, will man das dortige Fresko auf Joh 5 beziehen, was keineswegs zwingend ist¹²³. In den Details der Doppelregister-Szene zeigen sich jedoch unverkennbar stadtrömische Züge, wie die Sonnenuhr, die Klinen-Mahl-Ikonographie und die lateinische Zweifigurengruppe, Christus mit dem Geheilten. Dem entspricht auch der stadtrömische Charakter der übrigen Szenen der Frieskomposition. Der hellenistische Charakter der Bethesda-Szene liegt lediglich in ihrer narrativen Struktur und formalen Gliederung, nicht in den Figuren und der ihnen beigemessenen Symbolik, sie sind stadtrömisch. Die Zahl der überlieferten Stücke und Fragmente im Raum Gallien, die Übereinstimmung einiger unter ihnen bezüglich ikonographischer Details sowie die hier betonte inhaltliche Klarheit

¹²² K. Weitzmann, *Narration in Early Christianity*: AJA 61 (1957) 88.

¹²³ K. Kraeling, *Dura. Final Report VIII,II* (1967) Taf. 35. Bei diesem Fresko handelt es sich um die einzige andere frühchristliche Darstellung einer Gichtbrüchigenheilung, die den Ablauf als Simultanszene wiedergibt. Ein Indiz für den Bezug der Darstellung auf die Heilung am Bethesda-Teich stellt vielleicht der Umstand dar, daß das Fresko zur Ausstattung eines Baptisteriums gehörte, die Taufsymbolik des Themas also zu diesem Ort durchaus passen würde. Aus der Ikonographie selbst ist indessen kaum ein eindeutiger Textbezug abzuleiten.

der Zentralszene auf dem Sarkophag von Tarragona lassen ebenso wie die offensichtliche stilistische und ikonographische Verwandtschaft mit dem Arleser Tabitha-Fragment auf eine lokale Entstehung in stadtrömisch beeinflussten Werkstätten der Provence, zum Beispiel in Arles, schließen. Auch die Interpretation des Johannestextes durch Ambrosius von Mailand, der die signifikative Bedeutung der Szene deutlich macht, kann als Hinweis auf ein Entstehen der Sarkophagklasse im nordmediterranen Raum gewertet werden. Darüberhinaus weist aber auch die stadtrömische Gruppe (Museo Pio Cristiano und Ischia) ikonographische Übereinstimmungen auf, die ihr eine gewisse Eigenständigkeit bescheinigen. Insgesamt bleibt jedoch die große Einheitlichkeit der Klasse und der von Kollwitz betonte stadtrömische Charakter von Figurenstil und Ikonographie der Friesdekoration. Festzuhalten ist außerdem der schon von Lawrence erkannte oströmische Einfluß. Denkbar ist die Verbreitung von Modellzeichnungen durch wandernde Künstler, welche, von Rom ausgehend, diesen Typus in gallischen Werkstätten bekannt gemacht haben und dort zu selbständigen in Details abweichenden Schöpfungen geführt haben. Möglich ist aber auch der umgekehrte Weg, von Gallien nach Rom, für den Zahl und Originalität der gallischen Stücke sprechen, und nicht zuletzt der hellenistische Zug der Zentralszene, der in den syrisch-ägyptischen Einflüssen in Kunst und Liturgie der Provence des ausgehenden vierten Jahrhunderts seine Begründung finden würde.

SCHLUß

Die Untersuchung der drei exemplarisch behandelten Sarkophagreliefs hat gezeigt, daß die Darstellungen neutestamentlicher Heilungswunder in der frühchristlichen Sepulkralskulptur in ihrer Interpretation stark von zeitgenössischen theologischen Konzepten abhängig sind. Dies ließ sich anhand der untersuchten, relativ späten Reliefs besonders klar nachweisen. Auf diesen Stücken treten aufgrund des breiteren Raumes, der dem Motiv innerhalb des Bildprogramms eingeräumt wird, die zugrundeliegenden Bezüge zur frühchristlichen Literatur deutlicher zutage, als auf älteren, ikonographisch reduzierten Illustrationen desselben Themas. Zudem lassen die aufgezeigten Bezüge der Reliefs zu theologischen Konzepten den Schluß zu, daß bei den Heilungswundern Christi in frühchristlichen Darstellungen generell von einem entsprechenden theologischen Hintergrund auszugehen ist, auch wenn dies aufgrund der stenographischen Manier der Bilder ikonographisch meist nicht faßbar und sicherlich auch nur in wenigen Fällen mit einer bestimmten Textvorlage zu verbinden ist. In dieser Weise haben die theodosianischen Sarkophagreliefs für den Ikonographen durchaus exemplarische Funktion und sind als Schlüssel zum Verständnis des Motivs ‚Christus medicus‘ in der Sepulkralskulptur des vierten Jahrhunderts zu betrachten.

Schon für die tetrarchischen polychromen Fragmente war ein maßgeblicher Einfluß der Formensprache imperialer Kunst festzustellen, der weit prägender gewesen zu sein scheint als die etwaige Wirkung von Asklepiosbildern. Diese ikonographische Anlehnung an die römische Staatskunst setzt sich im vierten Jahrhundert in der Darstellung der Heilungswunder Christi mit der Verwendung imperialer Restitutionsmotive spätestens seit konstantinischer Zeit fort. In den Denkmälern der theodosianischen Epoche begegnen frühe narrative Bildformen, die zu den mittelalterlichen Darstellungen überleiten.

Auf dem Sarkophag von Saint-Victor findet sich die erste Darstellung einer Blindenheilung, bei welcher ein Bezug auf die Schilderung in Joh 9 ikonographisch faßbar ist, wobei hier nicht die später übliche Andeutung des Teiches Siloah¹ den Schlüssel zur Identifizierung bil-

¹ Im Mittelalter wird die Heilung des Blindgeborenen am Teich Siloah auf Elfenbeinreliefs, in Buchilluminationen und Wandmalereien meist als figurenreiche Si-

det, sondern die Lichtsymbolik des Sarkophagreliefs, welche durch ihre Begründung in der φωτισμός-Idee nur auf den johanneischen Text bezogen werden kann. Zugleich spiegelt sich in diesem Bild eine Abhängigkeit von Interpretationen des Textes durch die von neuplatonischem Gedankengut beeinflussten frühchristlichen Schriftsteller des hellenistischen Ostens. Der Christus-Sol der Wunderszene wird nur vor diesem Hintergrund verständlich. Die apokalyptische Thematik der das Reliefprogramm dominierenden *Traditio Legis* wird von der Heilungsszene aufgenommen: die im Gestus der Christusfigur reflektierte Collyriummetapher und die Christus-Lampe im Himmlischen Jerusalem auf dem benachbarten Relief sind Motive der Johannesapokalypse.

Das Relief mit der Heilung der Hämorrhöissa auf dem Sarkophag von San Celso erweist sich als eines der ganz wenigen sicheren Beispiele für die Darstellung dieses Motivs in der Sepulkralskulptur. Verglichen mit der vor allem in der konstantinischen und nachkonstantinischen Plastik häufig begegnenden Zweifigurengruppe im Typus des ‚Restitutor Provinciae‘ kaiserzeitlicher Münzprägungen, die letztlich in der Mehrzahl der Fälle nicht sicher einer Bibelstelle zuzuordnen ist, erscheint das Relief von San Celso als eine in ihrer Expressivität singuläre Darstellung. Dadurch, daß es möglich ist, sie auf die Schriften des Ambrosius von Mailand zu beziehen, erhält sie eine Sonderstellung: Sie ist von den zweifelhaften Darstellungen in der Sepulkralkunst des vierten Jahrhunderts ebenso unabhängig wie sie ohne direkte Wirkung auf die mehr epischen Bilder des byzantinischen Mittelalters geblieben ist.² Zugleich stellt das Relief einen Aus-

multanszene gegeben, in welcher der Blinde zweimal erscheint, einmal, wie Christus ihm die Augen berührt, oder die Rechte im Gestus der *benedictio latina* gegen ihn erhebt, ein zweites Mal, wie er sich die Augen in einem Wasserbecken wäscht. Diese Form findet sich z.B. im Codex Egberti (Trier, Stadtbibliothek MS 24, fol.50), im Codex Rossanensis (fol.7), in Paris Art copte MS 13, auf einem Fresko in Sant' Angelo in Formis und in Paris Bibl. Nat. MS Gr. 510, fol.316. Seltener ist im Mittelalter die alte einszenige Darstellung, wie auf Vat.syr.559, eine allerdings vielfigurige Komposition. Gelegentlich hinterfängt eine mehr oder weniger ausgeprägte Begleitarchitektur die übliche Simultanszene, wie auf dem ottonischen Fresko in St. Georg, Oberzell, auf dem Elfenbein von Salerno und noch auf Duccios Gemälde in der National Gallery, London. Ausnahmsweise ist die Szene in einer Landschaft angesiedelt, anstelle des Bassins erscheint ein Flußlauf, dies auf einem Mosaik in Monreale (Demos, Norman Sicily, Abb. 66c).

² Die Heilung der Hämorrhöissa begegnet in der byzantinischen und mittelalterlichen Kunst gleichfalls als vielfigurige Komposition, ein Umstand, der im Text begründet ist. In den späteren Darstellungen ist die Situation meist dadurch kenntlich gemacht, daß die Frau von rückwärts an Christus herantritt und er sich nach ihr

gangspunkt für die Interpretation des gesamten Bildprogramms des Sarkophags dar.

Die Heilung des Gichtbrüchigen am Teich Bethesda im Zentrum der nach dieser Szene benannten Sarkophagklasse steht als frühe zweiszenige Schilderung am Anfang einer Bildform, welche in mittelalterlichen Buchilluminationen und auf Elfenbeinreliefs wiederbegegnet.³ Die narrative Struktur ist auf Kompositionen der oströmischen Staatskunst zurückführbar. Nicht auszuschließen ist auch der Einfluß

umwendet. Darin stimmen diese Bilder mit dem Relief von San Celso überein, welches somit, zusammen mit wenigen anderen Stücken des vierten Jahrhunderts, am Anfang dieser Entwicklung steht. Diese Form findet sich in Walters Art Gallery MS 539, im Codex Egberti, sowie in Monreale (Demus, Norman Sicily, Abb. 86a). In Vat.syr. MS 559 wendet Christus sich nicht um, die Blutflüssige ist nimbiert. Manchmal wird der Szene ein Landschafts- und Architekturhintergrund beigegeben, z.B. Paris MS Gr.54 und Paris Iviron 5 sowie auf einem Mosaik in der Kariye Djami, Istanbul (P.A. Underwood, *The Kariye Djami* (1966) 268, Nr. 137). Außerdem existiert eine Fassung, welche die Begegnung mit der Hämorrhöissa und die Auferweckung der Tochter des Jairus zusammenstellt. Paris MS Gr.74 zeigt noch zwei selbstständige Christusszenen in Form einer chronologischen Sequenz nebeneinander. Dort neigt sich die Frau vor Christus, welcher ihr zugewandt ist, sie berührt sein Gewand nicht, die Szene ist eher aus der Chronologie im Kontext der Jairusszene erschließbar als aus der Ikonographie. Bemerkenswerterweise aber scheint der Palliumzipfel der Christusfigur in die Richtung der Frau zu wehen- gleich einem Echo des alten Berührungsmotivs: Man vergleiche den gleichartigen, aber tatsächlich berührten Palliumzipfel auf Walters Art Gallery MS 539. München Staatsbibliothek Clm. 4453 zeigt schließlich beide Ereignisse zu einer Simultanszene verbunden: Christus wirkt die Auferweckung mit der Rechten und blickt über die Schulter zurück, die tief gebeugte Hämorrhöissa rührt seinen Palliumsaum von rückwärts kommend an. In derselben Weise verbindet der Codex Egberti die Bitte des Jairus mit der Blutflüssigenszene. In Vat.syr. MS 559, Codex Egberti und Monreale beugt sich die Frau tief herab über den Mantelsaum Christi, wie auf dem Relief von San Celso; in Paris MS Gr. 54 und Paris Iviron 5 dagegen kniet sie mit vorgestreckten Händen, trotz der vollzogenen Rückwendung der Christusfigur klingt hier noch das alte Restitutionsmotiv nach.

³ Die Gichtbrüchigenheilung in Bethesda begegnet als zweiszenige Simultandarstellung in der byzantinischen und mittelalterlichen Kunst z.B. in Berlin MS Gr. 4^o66 (mit ausgedehnter Hintergrundarchitektur, ohne Andeutung des Bades), auf dem Elfenbein von Salerno und in der Kariye Djami (Underwood, *Kariye Djami* 251, Nr. 121. 128). Der Codex Egberti gibt den ersten Teil der Fassung der Bethesda-Sarkophage, das Gespräch Christi mit dem Kranken, wieder und zeigt im Hintergrund das Bad. Häufiger ist die Szene aber komprimiert auf den Moment, in welchem der Geheilte mit geschultertem Bett davon eilt und sich zu Christus umwendet, dies gewissermaßen eine Rückkehr zu der frühchristlichen Kurzform des Motivs, wie sie auf konstantinischen Sarkophagen begegnet, wobei allerdings die Szene um den Engel, das Bad und mehrere Begleitfiguren narrativ erweitert wird. Beispiele für diese Fassung sind Vat.syr. MS 559, Paris Art copte MS 13, wo Christus dem Geheilten gegenübersteht, sowie Monreale (Demus, Norman Sicily, Abb. 66c).

einer hypothetischen zeitgenössischen Miniatur mit denselben Gestaltungsprinzipien. Zusätzlich ist bezüglich der Simultandarstellung die indirekte Nachwirkung sehr alter Bildformen aus dem Kontext antiker Heilkulte in Betracht zu ziehen. Für die Ikonographie und Symbolik des Motivs ist jedoch die Klinen-Mahl-Szene der stadtrömischen Sepulkralplastik des dritten Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung gewesen.

Maßgeblichen Einfluß auf Stil und Ikonographie der behandelten Sarkophagreliefs hat, trotz des durchweg westlichen Ursprungs der Stücke, vermutlich die Kunst Konstantinopels ausgeübt, wobei diese Reflexe verlorener Bildwerke der östlichen Hauptstadt ihre Vorbilder in unterschiedlicher Weise modifiziert haben.

Ein grundlegender Unterschied der theodosianischen Fassungen der behandelten Motive sowohl gegenüber älteren Darstellungen als auch verglichen mit Bildern des byzantinischen Mittelalters ist ihre Einbindung in das theologische Gesamtkonzept der Reliefdekoration eines Sarkophags, mit dessen Interpretation die Deutung der Einzelzene eng verbunden ist.

Grundsätzlich sind bei dem Motiv ‚Christus medicus‘ zwei unabhängige Interpretationsebenen zu unterscheiden: Das Bild kann als Illustration eines neutestamentlichen Heilungswunders begriffen werden, gleichzeitig aber hat es eine Funktion als signifikative Bildformel mit einer Bedeutung, die sich nur demjenigen erschließt, der mit den theologischen Konzepten vertraut ist, für welche die Bilder stehen. In dieser Weise entspricht das Christus-medicus-Motiv in der Kunst durchaus demjenigen in der Literatur, zum Beispiel bei Augustinus und Ambrosius: Der Wunderbericht liefert einen Vorwurf, der zum bildhaften Ausdruck einer theologischen Idee dient. Hierbei unterscheidet sich die bildliche Darstellung von der schriftlichen durch ihre simultane Lesbarkeit—das Bild ist einerseits Illustration, andererseits auslegbar als theologisches Konzept. Dem Betrachter erschließen sich in Abhängigkeit von seinen Kenntnissen eine oder beide Bedeutungsebenen gleichzeitig. Auf der zweiten Ebene kann das Motiv mehrere simultane Bedeutungen haben, es ist assoziativ: Rettungsparadigma und eschatologisches Sinnbild einerseits, ist es durch eine typologisch formulierte Aussage, zum Beispiel ‚Heidenkirche‘, in Analogie verknüpft mit anderen Motiven. Nur auf der ersten Ebene, der Illustration eines biblischen Textes, steht das Motiv für sich und kann kontextunabhängig als Einzelszene wirken. Auf der zweiten Ebene, der ikonographischen Chiffre für eine theologische

Idee, ist es dagegen verbunden mit den übrigen Szenen der Sarkophagdekoration und erscheint als Teil einer Argumentationskette aus Bildern für einen bestimmten Gedanken, dessen Grundthema sich in jeder einzelnen Szene neu manifestiert. Die wechselseitige Bezogenheit der Szenen aufeinander ist nicht historisch oder chronologisch, sondern zu allererst exegetisch: Die Sequenz der Vorwürfe folgt einem Prinzip, das der Wiederholung und Verstärkung einer Idee dient. Leitmotivisch erscheint zum Beispiel auf dem Sarkophag von San Celso die Metapher der Berührung, die als Hinweis auf die Textexegese zu verstehen ist. Indem das Christus-medicus-Motiv das Thema der Zentralszene aufgreift und gewissermaßen paraphrasiert, hat es auf den Sarkophagen von Saint-Victor und San Celso Teil an der eschatologischen Dimension der *Traditio Legis*. Auf Bethesda-Sarkophagen hat die Wunderszene schließlich die Stelle der *Traditio* eingenommen. Die medizinische Thematik dient dabei als Metapher, genau wie die oft gebrauchten medizinischen Termini in der zeitgenössischen Textexegese. Zudem verbindet sich das Christus-medicus-Motiv innerhalb der drei Themen formgeschichtlich und ikonographisch mit anderen Motiven, namentlich mit denen des Christus-Sol und des Christus-Rex. Diese Motive erscheinen in der frühchristlichen Kunst auch in einem ganz anderen Kontext und weichen auf der ersten Deutungsebene ab: Sie illustrieren einen anderen Vorwurf. Erinnert sei hier als Beispiel an den Christus-Sol des Juliermausoleums und an die *Traditio Legis*, deren Christusfigur Elemente des Christus-Sol und des Christus-Rex verbindet. Diese Kontextunabhängigkeit besitzt das Christus-medicus-Motiv nicht, es ist naturgemäß beschränkt auf die Darstellung von Heilungswundern, verändert aber deren Konnotation auf der Deutungsebene durch die ikonographische Vermischung mit den genannten anderen Motiven.

Die beobachtete Tendenz zum Narrativen steht vor allem im Dienst der zweiten Deutungsebene, sie ist weniger illustrativ als vielmehr explanativ: Das ikonographische Detail gibt Hinweise auf den Sinn, nicht den Gegenstand des Bildes. Dies ließ sich an der Lichtsymbolik des Marseiller Sarkophags und dem Nachdruck auf dem Moment der Berührung Christi auf dem Sarkophag von San Celso deutlich zeigen. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die untersuchten Stücke aus der Sepulkralkunst von den vordergründig verwandt erscheinenden Darstellungen auf zeitgenössischen Elfenbeinreliefs, bei denen das narrative Element lediglich einer genauen Textillustration entspricht. Ähnliches gilt für die Darstellung des Gichtbrüchi-

genwunders auf Bethesda-Sarkophagen. Die nur im Kontext der sepulkralen Symbolik verständliche Übernahme der Ikonographie römischer Klinen-Mahl-Szenen für dieses Motiv und die rein formale Anlehnung an Kompositionen aus der Staatskunst führen hier zu einer Bildlösung, die den mittelalterlichen Darstellungen des Themas nahekommt, aber im Gegensatz zu diesen nicht narrativ, sondern signifikativ ist: Auch hier steht die ausführliche Schilderung im Dienste der theologischen Deutung, die durch die sepulkrale Bestimmung bedingt ist. Die Bilder von der Heilung des Blindgeborenen, der Hämorrhöissa und des Gichtbrüchigen am Teich Bethesda sind in erster Linie Rettungsbilder. Das Erscheinen des Christus-medicus-Motivs auf Sarkophagen ist sepulkral motiviert.

Bezüglich der Besteller der Sarkophage kann festgehalten werden, daß bei ihnen, namentlich im Falle der beiden Sarkophage in Marseille und Mailand, eine genaue Kenntnis der theologischen Konzepte vorausgesetzt werden kann, auf welche die Sarkophagreliefs auf der Deutungsebene anspielen.

Was war also der Sinn solcher Bildprogramme für die Besteller? Die Annahme, daß es sich um eine ausgesprochen private Auswahl von Themen handelt, liegt hier nahe und ist zumindest bei der Untersuchung des Sarkophags von San Celso deutlich geworden: Innerhalb eines solchen ikonographischen Ensembles finden sich mehrfach Hinweise auf die Person des Bestellers. Dem Christus-medicus-Motiv kommt dabei—innerhalb der ikonographischen Programme—besondere Bedeutung durch die von den Bildern vermittelten theologischen Inhalte zu.

Von den drei hier besprochenen Themen der theodosianischen Sarkophagskulptur steht die Darstellung der Heilung am Teich von Bethesda zumindest formal am Anfang einer mittelalterlichen Bildtradition, während die anderen beiden Reliefs lediglich als Zeichen eines beginnenden Aufbrechens der kodifizierten Bildformen des vierten Jahrhunderts verstanden werden können. Diese Tendenz führt im Mittelalter zu unabhängigen Kompositionen der betreffenden Themen.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

AJA	American Journal of Archaeology
AnnEconSocCiv	Annales. Economies, sociétés, civilisations
AntChr	Antike und Christentum
ArtB	The Art Bulletin
ASR	Die Antiken Sarkophagreliefs
BdA	Bolletino d'Arte
BHM	Bulletin of the History of Medicine
BSR	Papers of the British School at Rome
ByzZ	Byzantinische Zeitschrift
CArch	Cahiers Archéologiques
CCA	Corpus Christianorum. Series Apocryphorum
CCL	Corpus Christianorum. Series Latina
CIG	Corpus Inscriptionum Graecarum
CIL	Corpus Inscriptionum Latinarum
CML	Corpus Medicorum Latinorum
CRAI	Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres
CSEL	Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum
CSR	Corpus della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna I-III, Giuseppe Bovini (Hrsg.), Rom 1968.
CuadABarcel	Cuadernos de arqueologia e historia de la ciudad, Barcelona
DAC	Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie
DOP	Dumbarton Oaks Papers
Espérandieu	Emile Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine, Paris 1907-49.
FelRav	Felix Ravenna
FrühMitAltSt	Frühmittelalterliche Studien
FuB	Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin
IG	Inscriptiones Graecae
JbAChr	Jahrbuch für Antike und Christentum
JbBerlMus	Jahrbuch der Berliner Museen
JbÖByz	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik
JHS	Journal of Hellenic Studies
JWCI	Journal of the Warburg and Courtauld Institutes
LCI	Lexikon der Christlichen Ikonographie
MélArch	Mélanges d'Archéologie et d'Histoire. Ecole française de Rome
MemAmAc	Memoirs of the American Academy in Rome
MemPontAcc	Memorie. Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia
MHJ	Medizinhistorisches Journal
MonPiot	Monuments et mémoires. Fondation E. Piot
MüJb	Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst
NClio	La Nouvelle Clio
ÖJh	Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien
PG	Patrologia Graeca
PKG	Propyläen Kunstgeschichte

PL	Patrologia Latina
RA	Revue archéologique
RAC	Reallexikon für Antike und Christentum
RACrist	Rivista di archeologia cristiana
RBibl	Revue biblique
RDK	Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte
RendPontAcc	Rendiconti. Atti della Pontificia accademia romana di archeologia
Repertorium	Giuseppe Bovini/Hugo Brandenburg, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage I. Rom und Ostia, Friedrich Wilhelm Deichmann (Hrsg.), Wiesbaden 1967.
RM	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung
RömQSchr	Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte
SBHeidelberg	Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse
SBMünchen	Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte
SC	Sources chrétiennes
SOsl	Symbolae Osloenses
SudA	Sudhoffs Archiv
VeteraChr	Vetera Christianorum
VigChr	Vigiliae Christianae. Review of early Christian life and language
Volbach	Wolfgang Fritz Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1976.
WK	Joseph Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, Freiburg i. Brg. 1903.
WM	Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert, Freiburg i. Brg. 1917.
WS	Joseph Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi, Rom 1929-36.
ZNW	Zeitschrift für neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche

QUELLENVERZEICHNIS

Antike Quellen

- APOLLODORUS ATHENIENSIS, *Bibliotheca*, ed. Sir James George Frazer (Loeb Classical Library), Bd. 1-2, London/New York 1921. Dt. Übs. Johann Franz Beyer, *Apollodors mythische Bibliothek*, Hadamar/Herborn 1802.
- APULEIUS MADAURENSIS, LUCIUS, *Metamorphoseon libri XI*, ed. John Arthur Hanson (Loeb Classical Library 44.453), Bd. 1-2, Cambridge, Mass. 1989. Dt. Übs. Michael Georg Conrad, *Der Goldene Esel*, Berlin 1906.
- DIODORUS SICULUS, *Bibliotheca historica*, ed. Charles Henry Oldfather/ Charles C. Sherman/ C. Bradford Wells/ Russel M. Geer/ Francis R. Walton (Loeb Classical Library), Bd. 1-12, London/New York/Cambridge, Mass. 1933-1967.
- DIOGENES LAERTIUS, *Vitae philosophorum*, ed. Robert D. Hicks (Loeb Classical Library), Bd. 1-2, London/New York 1925. Dt. Übs. Otto Apelt, *Leben und Meinungen berühmter Philosophen* (Philosophische Bibliothek 53-54), Leipzig 1921.
- EURIPIDES, *Hekabe*, in: Euripides, ed. Arthur S. Way (Loeb Classical Library), Bd. 1 (4 Bd.), London/New York 1912. Dt. Übs. Johannes Minckwitz, in: *Die Dramen des Euripides*, Berlin/Stuttgart 1855-1898.
- GALENUS, CLAUDIUS, *Opera Omnia*, ed. Carl Gottlob Kühn, Bd. 1-20, Hildesheim 1964-1965 (Repr. der Ausgabe von 1821).
- HERODOTUS, *Historiarum libri IX*, ed. Alfred D. Godley (Loeb Classical Library), Bd. 1-4, London/New York 1921-1924. Dt. Übs. Walter Marg, *Geschichten und Geschichte*, Zürich/München 1973-1983.
- HESIODUS, *Fragmenta*, ed. Reinhold Merkelbach / Martin L. West, Oxford 1967.
- HOMERUS, *Ilias*, ed. Arthur T. Murray (Loeb Classical Library), Bd. 1-2, London/New York 1924-1925.
- HYGINUS MYTHOGRAPHUS, *Astronomica*, ed. Emile Chatelain / Paul Legendre, Paris 1909.
- IAMBlichus CHALCIDENSIS, *De Mysteriis*, ed. Edouard Des Places, *Les mystères d'Égypte*, Paris 1989. Dt. Übs. Theodor Hopfner, *Über die Geheimlehren des Jamblichus* (Quellenschriften zur griechischen Mystik 1), Leipzig 1922.
- LUCIANUS SAMOSATENSIS, *Opera*, ed. A. Morris Harmon / K. Kilburn / M. D. Macleod (Loeb Classical Library), London/New York/Cambridge, Mass. 1913-1947. Dt. Übs. Christoph Martin Wieland, *Sämtliche Werke Lukians*, Bd. 1-6, Wien 1813 (Repr. Berlin/Weimar 1974).
- MARCELLUS EMPIRICUS, *De medicamentis liber*, hrsg. und übs. von Jutta Kollesch / Diethard Nickel, *Marcellus über Heilmittel* (CML 5), 2Bd., Berlin 1968.
- PAPYRI GRAECAE MAGICAE, hrsg. und übs. von Karl Preisendanz, *Die griechischen Zauberpapyri*, Bd. 1-3, Leipzig 1928-1941.
- PAUSANIAS, *Descriptio Graeciae*, ed. William H. S. Jones/ Henry A. Ormerod (Loeb Classical Library), Bd. 1-5, London/New York 1918-1935.
- PHILO JUDAEUS, *Quis rerum divinarum heres*, in: Philo, ed. F. H. Colson/G. H. Whitaker (Loeb Classical Library), Bd. 4 (10 Bd.), London/New York/Cambridge, Mass. 1929 -1962. Dt. Übs. Leopold Cohn/ Isaak Heinemann, *Die Werke Philos von Alexandria*, Bd. 5, Breslau 1910-1938.

- De mutatione nominum, in: Philo (Loeb Classical Library), Bd. 5. Dt. Übs. in: Cohn / Heinemann Bd. 6.
- De migratione Abrahami, in: Philo (Loeb Classical Library), Bd. 4. Dt. Übs. in: Cohn / Heinemann Bd. 5.
- PLATON, Timaios, in: Plato, ed. R. G. Bury (Loeb Classical Library), Bd. 7 (10 Bd.), London/New York 1929. Dt. Übs. Otto Apelt, Platons Dialoge, Bd. 6,1, Timaios und Kritias, Leipzig 1919.
- Res publica, hrsg. und übs. von Wilhelm Andreae, Platons Staatsschriften, Jena 1925.
- PLINIUS SECUNDUS, Historia naturalis, ed. Harris Rackham/ W. Henry S. Jones/ D. E. Eichholz (Loeb Classical Library), Bd. 1-10, London/Cambridge, Mass. 1938-1962.
- PLOTINUS, Enneades, ed. Arthur H. Armstrong (Loeb Classical Library), Bd. 1-7, London/Cambridge, Mass. 1966-1988. Dt. Übs. Richard Harder, Plotins Schriften, Bd. 1-5, Leipzig 1930-1937.
- PSEUDO ERATOSTHENES, Catasterismi, hrsg. von Alexander Olivieri (Mythographi graeci 3,1. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Leipzig 1897.
- SERVIUS GRAMMATICUS, Commentaria; Vergilius, hrsg. von Georg Thilo / Hermann Hagen, Leipzig 1881-1902.

Frühchristliche Texte

- ACTA IOHANNIS, ed. Eric Junod / Jean-Daniel Kaestli (CCA 1), Turnhout 1983.
- ACTA THOMAE, Wilhelm Schneemelcher (Dt. Übs.), Die Thomasakten, in: ders., Neutestamentliche Apokryphen II, Tübingen 1989, 289-367.
- AMBROSIIUS EPISCOPUS MEDIOLANENSIS, De Bono mortis. Sancti Ambrosii Opera I, ed. Karl Schenkel (CSEL XXXII.I), Prag / Wien / Leipzig 1897, 701-753. William Theodore Wiesner (ed.) mit Kommentar (The Catholic University of America. Patristic Studies 100), Washington D.C. 1970. Dt. Übs. Franz Xaver Schulte, in: Ausgewählte Schriften des heiligen Ambrosius, Bischofs von Mailand (Bibliothek der Kirchenväter), Bd. 2 (2 Bd.), Kempten 1877, 372-421.
- De Mysteriis, ed. Bernard Botte, Des Sacraments. Des Mystères (SC 25), Paris 1950. Dt. Übs. Johannes E. Niederhuber, in: Des heiligen Kirchenlehrers Ambrosius von Mailand ausgewählte Schriften (Bibliothek der Kirchenväter 32), Bd. 3 (3 Bd.), Kempten / München 1917, 271-303.
- De Sacramentis, ed. Bernard Botte, Des Sacraments. Des Mystères (SC 25), Paris 1950.
- Expositio Evangelii secundum Lucam, ed. M. Adriaen (CCL XIV, IV), Turnhout 1957. Dt. Übs. Johannes E. Niederhuber, in: Des heiligen Kirchenlehrers Ambrosius von Mailand ausgewählte Schriften (Bibliothek der Kirchenväter 21), Bd. 2 (3 Bd.), Kempten / München 1915.
- AMBROSIIUS (?), Sermones S. Ambrosio Hactenus Ascripti. (PL 17, 603-610).
- AUGUSTINUS, AURELIUS, In Iohannes Evangelium tractatus, ed. D.R. Willems (CCL XXXVI, VIII), Turnhout 1954. Dt. Übs. Thomas Specht, Vorträge über das Evangelium des heiligen Johannes (Bibliothek der Kirchenväter 8.11.19), Bd. 1-3, Kempten/München 1913-1914.
- De Civitate Dei, ed. Bernhard Dombart/Alfons Kalb (CCL XLVII - XLVIII, XIV.I-II), Turnhout 1955. Dt. Übs. Alfred Schröder, 22 Bücher über den Gottesstaat (Bibliothek der Kirchenväter 1.16.28), Bd. 1-3, Kempten/München 1911-1916.

- CHROMATIUS EPISCOPUS AQUILEIENSIS, *Tractatus in Matthaeum* (PL 20, 327-367).
- *Sermones*, ed. R. Etaix/ J Lemarié (CCL 9A, 46), Turnhout 1974-1977.
- CLEMENS ALEXANDRINUS, *Protreptikus*, ed. George W. Butterworth, *The Exhortation to the Greeks. The Rich Man's Salvation* (Loeb Classical Library), London/New York 1919. Dt. Übs. Otto Stählin, *Des Clemens von Alexandria Mahnrede an die Heiden*, München 1934.
- *Paidagogus*, ed. Henri-Irénée Marron / Marguerite Harl, *Le pédagogue*, Bd. 1-3, Paris 1960-70.
- COLUMBANUS ABBAS BOBBIENSIS, *Opera* (PL 80, 201-326).
- CYPRIANUS THASCIUS CAECILIUS, *De opere et eleemosynis*, ed. M. Simonetti (CCL 3A), Turnhout 1976. Dt. Übs. Julius Baer, in: *Des Heiligen Kirchenvaters Caecilii Cyprianus sämtliche Schriften* (Bibliothek der Kirchenväter 34.60), Bd. 1-2, Kempten/München 1918-1920.
- EPHRAEM SYRUS, *Commentarii in Diatessaron*. Louis Leloir (frz. Übs. aus dem Syrischen, SC 121), Paris 1966.
- EUSEBIUS EPISCOPUS CAESARIENSIS, *Historia ecclesiastica*, ed. Kirsopp Lake/J. Ernest L. Oulton (Loeb Classical Library 153. 265), Bd. 1-2, London/New York 1926-1932. Dt. Übs. Marzell Stigloher in: *Ausgewählte Schriften des Eusebius Pamphili* (Bibliothek der Kirchenväter), Bd. 1-2, Kempten/München 1880.
- GREGORIUS NYSSENUS, *Opera* (PG 44-46). Dt. Übs. Karl Weiss, *Des heiligen Bischofs Gregor von Nyssa Schriften* (Bibliothek der Kirchenväter 56), München 1927.
- GREGORIUS TURONENSIS, *Historia Francorum*, hrsg. und übs. von Rudolf Buchner, Bd. 1-2, Berlin 1967.
- HILARIUS EPISCOPUS PICTAVIENSIS, *Tractatus super Psalmos*, ed. Anton Zingerle (CSEL 22), Wien 1891.
- IGNATIUS ANTIOCHENUS, *Epistolae*, in: *Opera* (PG 5, 625-728).
- IRENAEUS SANCTUS, *Contra Haereses*, in: *Opera* (PG 7,1-2).
- JUSTINUS MARTYR, *Apologiae*, in: *Opera* (PG 6, 327-470).
- ORIGENES, *Contra Celsum* (PG 11, 637-1632).
- *Homiliae in Genesim* (PG 12, 145-262).
- PAULINUS MEDIOLANENSIS, *Vita Ambrosii* (PL 14, 28-50).
- PAULINUS NOLANUS, *Epistulae*, in: *Opera*, ed. Wilhelm von Hartel, Bd. 1-2 (CSEL 29. 30), Wien 1894.
- PHYSIOLOGUS GRAECUS, ed. Dieter Offermanns, *Der Physiologus nach den Handschriften G und M* (Beiträge zur klassischen Philologie 22), Meisenheim/Glan 1966. Dt. Übs. Emil Peters, *Der griechische Physiologus*, Berlin 1898.
- PHYSIOLOGUS LATINUS, ed. Francis J. Carmody, Paris 1939.
- PRUDENTIUS, AURELIUS CLEMENS, *Opera*, ed. Henry J. Thomson (Loeb Classical Library), Bd. 1-2, London/Cambridge, Mass. 1949, 1953.
- RURICIUS EPISCOPUS LEMOVICENSIS, *Epistulae*, ed. R. Demeulenaere (CCL 64), Turnhout 1985, 303-415.
- SALOMO, *Odae*. Gustav Diettrich, *Die Oden Salomos* (dt. Übs. aus dem Syrischen), Berlin 1911, Repr. Aalen 1973.
- TERTULLIANUS, QUINTUS SEPTIMIUS FLORENS, *De baptismo*, ed. Gerhard Rauschen (*Florilegium patristicum* 11), Bonn 1916.

LITERATURVERZEICHNIS

- ALFÖLDI, ANDREAS, Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhof: RM 49 (1934) 3-118.
- AMADUCCI, PAOLO, Il sarcofago greco-romano rinvenuto presso la chiesa di S. Vittore in Ravenna: BdA 1 (April 1907), 1-9.
- AMEDICK, RITA, Vita Privata auf Sarkophagen, ASR 14, Berlin 1991.
- AMUNDSEN, DARREL W., Medicine and Faith in Early Christianity: BHM 56 (1982) 326-350.
- ARBESMANN, RUDOLF, The concept of 'Christus Medicus' in St. Augustine: Traditio 10 (1954) 1-28.
- ARNASON, HJÖRVARDUR HARVARD, Early Christian Silver of North Italy and Gaul: ArtB 20 (1938) 193-226.
- ATABEK, EMINE MELEK, Les guérisons miraculeuses du Christ telles qu'elles se présentent sur les mosaïques de la mosquée de Kaaryé: Pagine di Storia della Medicina 13/3 (1969) 32ff.
- AVERY, MYRTILLA, The Alexandrian Style at S. Maria Antiqua, Rome: ArtB 7 (1924/25) 133-149.
- BALBONI, DANTE, Di una singolare scena graffita nella catacomba di Domitilla: RACrist 31 (1955) 253-259.
- BARB, ALFONS A., Three elusive Amulets: JWCI 17 (1964) 1-23.
- BEHM, JOHANNES, Die Handauflegung im Urchristentum, Leipzig 1911.
- BENEDUM, CHRISTA, Asklepiosmythos und archäologischer Befund: MHJ 22 (1987) 48-61.
- BENOIT, FERNAND, La geste d'imposition de la main e entremont, Mélanges Picard I = RA Serie 6.29/30 (1948) 48-60.
- , Nouveau document d'époque chrétienne sur l'illumination: Latomus 16 (1957) 348-349.
- , Ob lumen receptum: Latomus 12 (1953) 77-84.
- , Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille, Paris 1954.
- , Le symbolisme dans les sanctuaires de la Gaule, Brüssel 1970.
- BENOIT, F. / FÉVRIER, P. A. / FORMIGÉ, J. / ROLLAND, H., Villes épiscopales de Provence (V. Congrès International d'Archéologie Chrétienne) Paris 1954.
- BENOIT, PAUL, Le logion sur l'oeil lampe du corps: RBibl 60 (1953) 603-623.
- BERGER, KLAUS, Der traditionsgeschichtliche Ursprung der „Traditio Legis“: VigChr 27 (1973) 104-122.
- BERGMAN, ROBERT P., The Salerno Ivories, Cambridge, Mass. und London 1980.
- BERNHARD, OSKAR, Griechische und Römische Münzbilder in ihren Beziehungen zur Geschichte der Medizin, Zürich 1926.
- BIEBER, MARGRET, The Sculpture of the Hellenistic Age, New York 1961.
- BISCONTI, FABRIZIO, Un nuovo coperchio di sarcofago dal Cimitero di Noviziano: RACrist 59 (1983) 61-85.
- BOECKLER, ALBERT, Ikonographische Studien zu den Wunderszenen in der ottonischen Malerei der Reichenau, München 1961.
- BORRACCINO, PAOLA, I sarcofagi paleocristiani di Marsiglia, Bologna 1973.
- BOTT, BARBARA, Die Wunderheilungen Christi an Kranken auf Mosaiken in der Kathedrale von Monreale in: Zusammenhang, Festschrift M. Putscher 1984, 107-111.

- BOUSSET, WILHELM, *Kyrios Christos*, Göttingen 1921.
- BOVINI, GIUSEPPE, *Antichità Cristiana di Milano*, Bologna 1970.
- , *Sarcofagi paleocristiani della Spagna*, Vatikan 1954.
- BRANDENBURG, HUGO, *La scultura a Milano nel IV e V secolo*, in: *Il millennio ambrosiano. Milano, una capitale da Ambrogio ai Carolingi*, C. Bertelli (Hrsg.), Mailand 1987, 94-97.
- , *Stilprobleme der frühchristlichen Sarkophagkunst Roms im 4. Jahrhundert*: RM 86 (1979) 439-471.
- BRENDEL, OTTO, *Symbolik der Kugel*: RM 51 (1936) 1-95.
- BRENK, BEAT, *Spätantike und Frühes Christentum* (PKG Supplementband I), Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien 1977.
- BRILLIANT, RICHARD, *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum* (MemAmAc 29) Rom 1967.
- , *Gesture and Rank in Roman Art* (Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences 14), New Haven 1963.
- , *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca und London 1984.
- BRUNS, GERDA, *Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel*, Istanbul 1935.
- BUBERL, PAUL / GERSTINGER, HANS, *Die Byzantinischen Handschriften*, VIII, Teil VII, 2, Leipzig 1938.
- BUDDENSIEG, TILMANN, *Le coffret en ivoire de Pola, Saint -Pierre et le Latran*: CArch 10 (1959) 157-195.
- BUGATI, GAETANO, *Dissertazione nella quale si spiega un antico dittico d'avorio della chiesa metropolitana di Milano*, Mailand 1782.
- BULTMANN, RUDOLF, *Die Bedeutung der neuerschlossenen mandäischen und manichäischen Quellen für das Verständnis des Johannesevangeliums*: ZNW 24 (1925) 100 -146.
- , *Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum*: Philologus 97 (1948) 1-36.
- CALDERINI, ARISTIDE, *Milano Archeologica*, in: *Storia di Milano I*, IX, Mailand 1953, 463-696.
- CARCOPINO, JEROME, *Aspects mystiques de la Rome païenne*, Paris 1942.
- , *L'invocation de Timgad au Christ médecin*: RendPontAcc (1926/1927), III. Serie, 79-87.
- COOK, ARTHUR BERNARD, *Zeus. A Study in Ancient Religion*, I, Cambridge 1914.
- CUMONT, FRANZ, *Le culte Egyptien et le Mysticisme de Plotin*: MonPiot 25 (1921/22) 77-93.
- , *Lux Perpetua*, Paris 1949.
- , *Mystères de Mithra*, Brüssel 1913.
- , *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942.
- DALTON, ORMONDE MADDOCK, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911.
- DAVIS-WEYER, CAECILIA, *Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge*: MüJb 12 (1961) 7-45.
- DE BRUYNE, LUCIANO, *L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien. Contribution iconologique à l'histoire du geste*: RACrist 20 (1943) 129-174.
- DECHELETTE, JOSEPH, *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine II*, Paris 1904.
- DEICHMANN, FRIEDRICH WILHELM, E. Dinkler, *Christus und Asklepios* (Rezension): RömQSchr 77 (1982) 136-138.
- , *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden 1958.

- DEMIANS D'ARCHIMBAUD, GABRIELLE, *Les fouilles de Saint-Victor de Marseille*: CRAI 1971, 87-117.
- DEMUS, OTTO, *Bemerkungen zum Physiologus von Smyrna*: JbÖByz 25 (1976) 235-257.
- , *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949.
- DERRETT, JOHN DUNCAN MARTIN, *Trees Walking, Prophecy and Christology*: Studia Theologica 35 (1981) 33-54.
- DEUBNER, LUDWIG, *Kosmas und Damian. Texte und Einleitung*, Leipzig 1907.
- DIETERICH, ALBRECHT, *Eine Mithrasliturgie*, Leipzig 1903.
- DINKLER, ERICH, *Christus und Asklepios. Zum Christustypus der polychromen Platten im Museo Nazionale Romano*: SBHeidelberg 2 (1980) 3-38.
- DINKLER VON SCHUBERT, ERIKA, *Wall Painting of Healing of the Woman with the Issue of Blood*, in: *Katalog Age of Spirituality*, Kurt Weitzmann (Hrsg.), New York 1979.
- D'IRSAY, STEPHEN, *The Cult of Asklepios*: BHM 3 (1935) 451-482.
- DÖLGER, FRANZ JOSEPH, *Chaire Hieron Phos als antike Lichtbegrüßung bei Nikarchos und Jesus als Heiliges Licht bei Klemens von Alexandrien*: AntChr 6.I (1940) 147-151.
- , *Der Exorcismus im altchristlichen Taufritual*, Paderborn 1909.
- , *Der Heiland*: AntChr 6.IV (1940) 241-272.
- , *Lumen Christi*: AntChr 5.I (1936) 1-43.
- , *Sol Salutis*, Münster 1925.
- , *Das Sonnengleichnis in einer Weihnachtspredigt des Bischofs Zeno von Verona. Christus als wahre und ewige Sonne*: AntChr 6.I (1940) 1-56.
- DRESKEN-WEILAND, JUTTA, *Ein oströmischer Sarkophag in Marseille*: RömQSchr 92 (1997) 1-17.
- DROCOURT-DUBREUIL, GENEVIEVE, *Saint-Victor de Marseille*, Marseille 1989.
- , *Saint-Victor de Marseille. Site et monument*, Marseille 1973.
- DÜTSCHKE, HANS, *Ravennatische Studien*, Leipzig 1909.
- DUMEIGE, GERVAIS, *Le Christ médecin*: RACrist 48 (1972) 115-141.
- DUPREZ, A., *Jésus et les dieux guérisseurs* (Cahiers de la Revue biblique 12), Paris 1970.
- DUVAL, PAUL-MARIE, *Un texte du V. siècle relatif au sanctuaire apollinien des Leuci*, in: *Hommages à Marcel Renard II*, ed. J. Bibauw, Brüssel 1969, 256-261.
- EBSTEIN, WILHELM, *Die Medizin im Neuen Testament und im Talmud*, München 1965 (Erste Ausgabe 1903).
- EDELSTEIN, LUDWIG UND EMMA, *Asclepios. A Collection and Interpretation of the Testimonies*, 2 Bde, Baltimore 1945.
- EFFENBERGER, ARNE / SEVERIN, HANS-GEORG, *Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst*, Berlin 1992.
- EGGER, RUDOLF, *Zwei oberitalienische Mystensarkophage*: RM 4 (1951) 35-64.
- ESPÉRANDIEU, EMILE, *Nouveaux cachets d'oculistes*: RA 26 (1927) 158-169.
- ESSER, ALBERT, *Das Antlitz der Blindheit in der Antike* (Janus, Suppléments IV), Leiden 1961.
- FAUSONE, ALFONSO. M., *Die Taufe in der frühchristlichen Sepulchralkunst*, Vatikan 1982.
- FERNGREN, GARY B., *Early Christianity as a Religion of Healing*: BHM 66.1 (1992) 1ff.
- FERRUA, ANTONIO, *Tre note d'iconografia paleocristiana*, in: *Miscellanea G. Belvederi*, Vatikan 1954, 273ff.

- FEVRIER, PAUL-ALBERT / POINSSOT, CLAUDE, Les cierges et l'abeille: CArch 10 (1959) 149-156.
- FICHTNER, GERHARDT, Christus als Arzt. Ursprünge und Wirkungen eines Motivs: FrühMitAltSt 16 (1982) 1-18.
- FIORIO, MARIA TERESA, Le Chiese di Milano, Milano 1985.
- FLAMMER, B., Jesus der Arzt in der Sicht der Evangelien: Arzt und Christ 31 (1985) 1ff.
- FRANCOVICH, GEZA DE, Studi sulla scultura Ravennate I. I sarcofagi: FelRav 77/78 (1958) 5-136.
- FRINGS, HERMANN JOSEF, Medizin und Arzt bei den Griechischen Kirchenvätern bis Chrysostomos (Diss. Bonn), Bonn 1959.
- FURTWÄGLER, ADOLF, Ancient Sculptures at Chatsworth House: JHS 21 (1901) 209-228.
- GAGE, JEAN, Apollon Romain, Paris 1955.
- GARRUCCI, RAFFAELE, Storia dell'Arte Cristiana, Bd. I- VI, Prato 1873-1881.
- GARZA, MANUEL GESTEIRA, 'Christus Medicus'. Jesus ante el problema del mal: Revista Espanol de Teologia 51.2-3 (1991) 253-300.
- GERKE, FRIEDRICH, Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit, Berlin 1940.
- , Studien zur Sarkophagplastik der theodosianischen Renaissance I: RömQSchr 42 (1934) 1-34.
- , Das Verhältnis von Malerei und Plastik in der theodosianisch-honorianischen Zeit: RACrist 12 (1935) 119-163.
- GERSTINGER, HANS, Die Wiener Genesis, Faksimile, Augsburg und Wien o.J.
- GOLTZ, DIETLINDE, Über die Rolle des Arzneimittels in antiken und christlichen Wunderheilungen: SudA 50 (1966) 392-410.
- GRABAR, ANDRE, Christian Iconography. A Study of its Origins, Princeton 1968.
- , Deux portails sculptés paléochrétiens d'Egypte et d'Asie mineure et les portails romans: CArch 20 (1970) 15-28.
- , Sculptures byzantines de Constantinople, Paris 1963.
- GREEF, R., Über Darstellungen von Blindenheilungen auf altchristlichen Sarkophagen: Centralblatt für praktische Augenheilkunde 32 (1908) 23-26.
- GREGOIRE, HENRI, Les baptistères de Cuicul et de Doura: Byzantion 13 (1938) 589-593.
- GRIFFE, ELIE, La Gaule Chrétienne à l'époque Romaine, Paris und Toulouse 1947-1965.
- HARMAND, LOUIS, Malakbel et Dionysos à Juliobona, in: Hommages à M. Renard II, ed. J. Bibauw, Brüssel 1969, 332-340.
- HARNACK, ADOLF VON, Medizinisches aus der ältesten Kirchengeschichte, Leipzig 1892.
- HAUCK, KARL, Gott als Arzt. Eine exemplarische Skizze mit Text und Bildzeugnissen aus drei verschiedenen Religionen zu Phänomenen und Gebärden der Heilung (Zur Ikonologie der Goldbrakteaten XVI), in: Text und Bild, C. Meier und U. Ruberg (Hrsg.), Wiesbaden 1980, 19-63.
- HAUSMANN, ULRICH, Kunst und Heilum, Potsdam 1948.
- HEISENBERG, AUGUST, Ikonographische Studien (SBMünchen 1921, Abh. 4), München 1922, 5-23.
- HEKLER, ANTON, Griechischer Porträtkopf: ÖJh 12 (1909) 198-206.
- HELLEMO, GEIR, Adventus Domini. Eschatological Thought in 4th-Century Apse and Catecheses (Supplements to VigChr 5), Leiden 1989.
- HEMPEL, JOHANNES, Heilung als Symbol und Wirklichkeit im biblischen Schriftum, Göttingen 1965.

- HERZOG, RUDOLF, Die Wunderheilungen von Epidauros (Philologus XXII, Heft III, Supplementband), Leipzig 1931.
- HIRSCHBERG, JULIUS, Geschichte der Augenheilkunde (Handbuch der gesamten Augenheilkunde, Band XII) Leipzig 1899.
- HOLLÄNDER, EUGEN, Die Medizin in der Klassischen Malerei, Stuttgart 1923.
- HOPFNER, THEODOR, Griechisch- ägyptischer Offenbarungszauber (Studien zur Paläographie und Papyruskunde 21.23), Bd. 1-2, Leipzig 1921-1924.
- HORNBOSTEL, WILHELM, Sarapis, Leiden 1973.
- JAEGER, WOLFGANG, Die Heilung des Blinden in der Kunst, Konstanz 1960.
- JAYNE, WALTER ADDISON, The Healing Gods of Ancient Civilizations, New Haven 1925.
- JENKINS, FRANK, The Role of the Dog in Romano-Gaulish Religion: Latomus 16 (1957) 60-76.
- JEREMIAS, GISELA, Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom, Tübingen 1980.
- JEWISH ENCYCLOPEDIA, The Jewish Encyclopedia, New York und London 1907.
- KAISER-MINN, HELGA, Die Entwicklung der frühchristlichen Sarkophagplastik bis zum Ende des 4. Jhs. in: Spätantike und frühes Christentum, Katalog Liebighaus, Frankfurt 1983, 318-338.
- , Die Erschaffung des Menschen auf den spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jahrhunderts (JbAChr, Ergänzungsband 6), Münster 1981.
- KANTOROWICZ, ERNST, The Baptism of the Apostles: DOP 9/10 (1955/56) 207-251.
- , The 'King's Advent' and the Enigmatic Panels in the Doors of S. Sabina: ArtB 26 (1944) 207-231.
- , Oriens Augusti - Lever du Roi: DOP 17 (1963) 117-177.
- KASCHNITZ-WEINBERG, GUIDO VON, Sculture del magazzino del Museo Vaticano, 2 Bde, Vatikan 1937.
- KATALOG AGE OF SPIRITUALITY, Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art 1977/78, ed. K. Weitzmann, New York 1979.
- KATALOG FITZWILLIAM MUSEUM, Budde, Ludwig / Nicholls, Richard, A Catalogue of the Greek and Roman Sculpture in the Fitzwilliam Museum Cambridge, Cambridge 1964.
- KATALOG KUNST DER SPÄTANTIKE IM MITTELMEERRAUM, Schlunk, Helmut, Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum, Ausstellungskatalog Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin 1939.
- KATALOG QUESTIONS OF AUTHENTICITY, Vikan, Gary / Boyd, Stephen, Questions of Authenticity among the Arts of Byzantium. Catalogue of the exhibition at Dumbarton Oaks, Washington 1981.
- KATALOG RÖMISCHE STEINDENKMÄLER, Katalog der Römischen Steindenkmäler im Rheinischen Landesmuseum in Trier I, Binsfeld, W. / Goethert-Polaschek, K. / Schwinden, C. (Hrsg.), Mainz 1988.
- KATALOG SPÄTANTIKE UND FRÜHES CHRISTENTUM, Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebighaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, Beck, H. / Bol, C. (Hrsg.), Frankfurt/Main 1983.
- KATALOG TEXTILES, Kendrick, A. F., Catalogue of Textiles from Burying-Grounds in Egypt, III, Coptic Period, Victoria & Albert Museum, Department of Textiles, London 1922.
- KEE, HOWARD C., Medicine, Miracle and Magic in New Testament Times, Cambridge 1986.
- KIILERICH, BENTE, Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts, Odense 1993.

- KIRGIN, MARTIN, *La mano divina nell'iconografia cristiana*, Vatikan 1976.
- KITZINGER, ERNST, *Byzantine Art in the Making*, London 1977.
- , *The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm*: DOP 8 (1954) 85-150.
- , *The Hellenistic Heritage in Byzantine Art*: DOP 17 (1963) 95-115.
- , *A Marble Relief of the Theodosian Period*: DOP 14 (1960) 17-42.
- KLAUSER, THEODOR, *Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst I*: JbAChr 1 (1958) 20-51.
- KOLLWITZ, JOHANNES, *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, Berlin 1941.
- , *Probleme der theodosianischen Kunst Roms*: RACrist 39 (1963) 191-233.
- KOLLWITZ, JOHANNES / HERDEJÜRGEN, HELGA, *Die ravenatischen Sarkophage*, Berlin 1979.
- KRAELING, KARL H., *The Christian Building, Dura-Europos. Final Report VIII, Part II*, New Haven 1967.
- KUDLIEN, FRIDOLF, *Der Arzt des Körpers und der Arzt der Seele*: Clio Medica 3 (1968) 1-20.
- KUNCKEL, HILLE, *Der Römische Genius (RM, Ergänzungsheft 20)*, Heidelberg 1974.
- LADNER, GERHART B., *Handbuch der frühchristlichen Symbolik*, Stuttgart und Zürich 1992.
- LASSUS, JEAN, *Les mosaïques d'un sarcophage de Tipasa: Libyca - Archéologie-Epigraphie III.2* (1955) 265-279.
- LAUSCHER, HANS PETER, *Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki*, Berlin 1975.
- LAWRENCE, MARION, *City-Gate Sarcophagi*: ArtB 10 (1927/28) 1-45.
- , *Columnar Sarcophagi in the Latin West*: ArtB 14 (1932) 103-185.
- LE BLANT, EDMOND, *Sarcophages Chrétiennes de la Gaule*, Paris 1886.
- LEXIKON FÜR THEOLOGIE UND KIRCHE, *Lexikon für Theologie und Kirche*, J. Höfer / K. Rahner (Hrsg.), Freiburg 1957-1968.
- L'ORANGE, HANS PETER, *Apollon-Mithras*: ÖJh 39 (1952) 75-80.
- , *Apotheosis in Ancient Portraiture*, Oslo 1947.
- , *Lux Aeterna: L'adorazione della luce nell'arte tardo -antica ed alto-medioevale*: RendPontAcc 47 (1974/75) 191-202.
- , *Sol Invictus Imperator. Ein Beitrag zur Apotheose*: SOsl 14 (1935) 86-114.
- , *Der Spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*, Berlin 1939.
- , *Studies in the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953.
- L'ORANGE, HANS PETER / TORP, HJALMAR, *Il tempietto longobardo di Cividale (Institutum Romanum Norvegiae, Acta Ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia VII.1-3)*, Rom 1977-1979.
- MAC COULL, L. S. B., *Redating the Inscription of El-Moallaqa*: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 64 (1986) 230-234.
- MASSOW, WILHELM VON, *Die Grabmäler von Neumagen*, Berlin und Leipzig 1932.
- MATHEWS, THOMAS F., *The Clash of Gods*, Princeton 1993.
- MEER, FREDERIK GERBEN LOUIS, *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Vatikan 1938.
- MERKLE, SEBASTIAN, *Die Ambrosianischen Tituli*, Rom 1896.
- MILANO CAPITALE, *Milano capitale dell'impero romano 286-402 d. c.*, ed. A. Salvioni, Mailand 1990.
- MONTALEMBERT, CHARLES FORBES RENE, COMTE DE, *Les moines d'occident depuis Saint Benoit jusqu'à Saint Bernard*, Band I-VII, Paris 1878-1882.

- MOORSEL, PIET VAN, Il miracolo della Roccia: *RACrist* 40 (1964) 221-251.
- MORISANI, OTTAVIO, Gli affreschi di S. Angelo in Formis, Neapel 1962.
- MOREY, CHARLES RUFUS, Gli oggetti di avorio e di osso del Museo Sacro Vaticano, Vatikan 1936.
- MOSKOVSKY, EVA / KADAR, ZOLTAN, To the Interpretation of an Early Christian Relief Fragment in the Museum of Fine Arts Budapest: *Acta historiae artium Academiae scientiarum Hungaricae* 25 (1979) 179-186.
- MÜLLER, GERHARD, Arzt, Kranker und Krankheit bei Ambrosius von Mailand: *SudA* 51 (1967) 193-216.
- NAUERTH, CLAUDIA, Heilungswunder in der frühchristlichen Kunst, in: Spätantike und frühes Christentum, Katalog Liebighaus, Frankfurt 1983, 339-346.
- NICOLETTI, ANTONELLA, I Sarcophagi di Bethesda, Mailand 1981.
- NIELSEN, HARALD, Ancient Ophthalmological Agents, Odense 1974.
- NIKOLASCH, FRANZ, Zur Deutung der ‚Dominus-legen-dat‘ -Szene: *RömQschr* 64 (1969) 35-73.
- NUTTON, VIVIAN, From Galen to Alexander. Aspects of Medicine and Medical Practice in Late Antiquity: *DOP* 38 (1984) (Symposion on Byzantine Medicine), 1-14.
- OMONT, HENRI, Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle, Paris 1908.
- PERATE, ANDRE, Note sur la groupe de Panéas: *MéArch* 5 (1885) 303-312.
- PERLER, OTHMAR, Die Mosaiken der Juliergruft im Vatikan (Freiburger Universitätsreden 16), Freiburg/Schweiz 1953.
- PRAUSNITZ, GOTTHOLD, Die Augenkrankheiten und ihre Bekämpfung in der religiösen Kunst und Literatur, Strassburg 1931.
- PREUSS, JULIUS, Biblisch-Talmudische Medizin, Berlin 1911.
- REBECCHI, FERNANDO, Sarcophago con scene del Nuovo Testamento, in: Milano capitale dell'impero romano 286 -406 d.c., ed. A. Salvioni, Mailand 1990, 333-334.
- REGGIORI, FERDINANDO, Il santuario di Santa Maria presso San Celso e i suoi tesori, Mailand 1968.
- RENARD, MARCEL, Note d'iconographie paléochrétienne: *Latomus* 16 (1957) 293-313.
- RICHTER, GISELA MARIA AUGUSTA, Engraved Gems of the Romans, London 1971.
- ROBERTI, MARIO MIRABELLA, Milano Romana, Mailand 1984.
- ROMUSSI, CARLO, Milano ne' suoi monumenti, 2 Bde, Mailand 1912.
- ROTH, GERHARD, Christus Medicus: Arzt und Christ 31 (1985) 7ff.
- ROUSSELLE, ALINE, Du sanctuaire au thaumaturge: La guérison en Gaule au IV. siècle: *AnnEconSocCiv* 31.6 (1976) 1085ff.
- SALVATORE, MARIAROSARIA, Note sull' iconografia del miracolo del cieco: *VeteraChr* 16 (1979) 77-85.
- SACOPOULO, MARINA, Le lintheu copte dit d'Al-Moallaka: *CArch* 9 (1957) 99-115.
- SAXL, FRITZ, Mithras, Berlin 1931.
- , The Ruthwell Cross: *JWCI* 6 (1943) 1-19.
- SCARBOROUGH, JOHN, Roman Medicine, London 1969.
- SCHADEWALDT, HANS, Arzt und Patient in antiker und frühchristlicher Sicht: *Medizinische Klinik* 59 (1964) 146-152.
- , Asklepios und Christus: *Die Medizinische Welt* 31 (1967) 1755-1761.
- SCHAPIRO, MEYER, The Religious Meaning of the Ruthwell Cross: *ArtB* 26 (1944) 232-245.
- SCHAUENBURG, KONRAD, Helios: Archäologisch-mythologische Studien über den antiken Sonnengott, Berlin 1955.

- SCHIPPERGES, HEINRICH, Zur Tradition des ‚Christus medicus‘ im frühen Christentum und in der älteren Heilkunde: *Arzt und Christ* 11 (1965) 12-20.
- SCHLUNK, HELMUT, Bemerkungen über den Bethesda-Sarkophag von Tarragona: *CuadA Barcel* 12 (1968) 93-100.
- , *Hispania Antiqua*, Mainz 1978.
- SCHOENEBECK, HANS-ULRICH VON, Die christliche Sarkophagplastik unter Konstantin: *RM* 51 (1936) 238-337.
- SCHUMACHER, WALTER NIKOLAUS, ‚Dominus legem dat‘: *RömQSchr* 54 (1959) 1-39.
- SEVERIN, HANS-GEORG, Oströmische Plastik unter Valens und Theodosius I.: *JbBerlMus* 12 (1970) 211-252.
- SIMON, MARCEL, Sur l'origine des sarcophages chrétiens du type Béthesda: *MélArch* 55 (1938) 201-203.
- SINGELBERG, PIETER, The Iconography of the Etschmiadzin Diptych and the Healing of the Blind Man at Siloe: *ArtB* 40 (1958) 105-112.
- SITTL, KARL, *Die Gebäuden der Griechen und Römer*, Leipzig 1890.
- SMITH, EARL BALDWIN, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton 1956.
- , *Early Christian Iconography and a School of Ivory Carvers in Provence*, Princeton 1918.
- SÖRRIES, REINER, Das Bild des Christus-Rex in der Sarkophagplastik des vierten Jahrhunderts, in: *Studien zur Frühchristlichen Kunst*, Bd. II (Göttlinger Orientforschungen 8), G. Koch (Hrsg.), Wiesbaden 1986, 139-158.
- SOPER, ALEXANDER COBURN, The Italo-Gallic School of Early Christian Art: *ArtB* 20 (1938) 145-192.
- , The Latin Style on Christian Sarcophagi of the 4th Century: *ArtB* 19 (1937) 148-203.
- SOTOMAYOR, MANUEL, *S. Pedro en la iconografía paleocristiana*, Granada 1962.
- , *Sarcófagos Romano-cristianos de España*, Granada 1975.
- STEINHART, MATTHIAS, *Das Motiv des Auges in der Griechischen Bildkunst*, Mainz 1995.
- STERN, HENRI, Remarks on the ‚Adoratio‘ under Diokletian: *JWCI* 17 (1954) 184-189.
- STRZYGOWSKI, JOSEF, *Orient oder Rom*, Leipzig 1901.
- , Das Petrus-Relief aus Kleinasien im Berliner Museum: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 22 (1901) 29-34.
- STUHLFAUTH, GEORG, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, Freiburg und Leipzig 1896.
- , *Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst*, Berlin und Leipzig 1925.
- , Zwei Streitfragen der altchristlichen Ikonographie: *ZNW* 23 (1924) 48-64.
- SUDHOFF, KARL, Handanlegung des Heilgottes auf attischen Weihetafeln: *SudA* 18 (1926) 235-250.
- TEMKIN, OWSEI, Beiträge zur archaischen Medizin: *Kyklos* 3 (1931) 90-135.
- , *Byzantine Medicine*: *DOP* 16 (1962) 95-115.
- , *Hippocrates in a World of Pagans and Christians*, Baltimore und London 1991.
- TESTINI, PASQUALE, Alle origini dell'iconografia di Giuseppe di Nazareth: *RACrist* 48 (1972) 271-347.
- , *Arte mitriaca e arte cristiana*, in: *Mysteria Mithrae*, ed. U. Bianchi, Leiden 1979, 430-457.
- THEISSEN, GERD, *Urchristliche Wundergeschichten*, Gütersloh 1974.

- THEVENOT, EMILE, Le culte de Mithra chez les Eduens et leurs voisins. Son extension et ses caractères: *Annales de Bourgogne* 21 (1949) 252ff.
- , Le dieu-cavalier, Mithra et Apollon. Leurs affinités dans les cultes gallo-romains: *NClío* 1/2 (1949/50) 602ff.
- , Médecine et religion aux temps gallo-romains. Le traitement des affections de la vue: *Latomus* 9 (1950) 415-426.
- , Le monument de Mavilly: *Latomus* 14 (1955) 75-99.
- TRIEBEL-SCHUBERT, CHARLOTTE, Die Rolle der Heilkulte in der Römischen Republik: Eine Einführung zu ihrer politischen Funktion: *MHJ* 19 (1984) 303-311.
- TUBACH, JÜRGEN, Im Schatten des Sonnengottes, Wiesbaden 1986.
- UNDERWOOD, PAUL A., The Kariye Djami, London 1967.
- VEGANZONES, A. RECIO, Maria Magdalena, protagonista de la escena „Mulieres ad Sepulcrum Domini“ en la iconografía sepulcral de occidente (siglos IV-V), in: *Memoria Sanctorum Venerantes. Miscellanea in onore di Monsignor Victor Saxer*, Vatikan 1992.
- VIKAN, GARY, Art, Medicine and Magic in Early Byzantium: *DOP* 38 (1984) (Symposium on Byzantine Medicine), 65-87.
- VOLBACH, WOLFGANG FRITZ, Frühchristliche Kunst, München 1958.
- WAGENSEIL, FERDINAND, Medizinische Deutungsversuche zweier griechischer Reliefs: *SudA* 48 (1964) 97-110.
- WALZER, RICHARD, Galen on Jews and Christians, London 1949.
- WALTERS, VIVIENNE J., The Cult of Mithras in the Roman Provinces of Gaul, Leiden 1974.
- WARLAND, RAINER, Das Brustbild Christi, Freiburg im Breisgau 1980.
- WEGNER, MAX, Die Musensarkophage (ASR V.3), Berlin 1966.
- WEINREICH, OTTO, Antike Heilungswunder, Gießen 1909.
- , Helios, Augen heilend: *Hessische Blätter für Volkskunde* 8, H.3 (1908) 168-73.
- WEITZMANN, KURT, Narration in Early Christendom (in: *Narration in Ancient Art. A Symposium*): *AJA* 61 (1957) 83-91.
- WEITZMANN, KURT / HERBERT L. KESSLER, The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian art, Washington 1990.
- WESSEL, KLAUS, Ein kleinasiatisches Fragment einer Brüstungsplatte: *FuB* 1 (1957) 71-81.
- WETTER, GILLIS P., PHOS, Uppsala 1915.
- WIEGAND, THEODOR, Baalbek: Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1898-1905, Band I-III, Berlin 1921-1925.
- WIESNER, WILLIAM THEODORE, S. Ambrosii De Bono Mortis, Washington D. C. 1970.
- WILPERT, JOSEPH, I due frammenti di sculture policrome del Museo delle Terme: *RömQ Schr* 35 (1927) 273-285.
- , Ein Cyclus christologischer Gemälde, Freiburg 1891.
- , La fede della chiesa nascente, Vatikan 1938.
- , Les fragments de Sarcophages chrétiens de Die: *Analecta Sacra Tarraconensis* 4 (1928) 251-259.
- , Die Papstgräber und die Cäciliengruft in S. Callisto, Freiburg im Breisgau 1909.
- , Una perla della scultura cristiana antica di Arles: *RACrist* 2 (1925) 35-53.
- WULFF, OSKAR, Altchristliche und Byzantinische Kunst, 2 Bde, Berlin 1914.
- , Altchristliche, mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke, Berlin 1909.
- YOSHIDA, ATSUSHIKO, Mythe d'Orion et de Cédalion, in: *Hommages à M. Renard*, Band II, Brüssel 1969, 828-844.

REGISTER

- Abaton, 154
 Abraham, 25, 33, 61, 80-82, 85-87
 Achmim-Panopolis, 99
 Acta Thomae, 35, 37, 38
 Adlocutio, 19, 20, 42
 Adventus, 106, 169, 181
 Alexander, 44
 Alexandria, 8, 9, 11, 47, 78, 173
 Algier, 144
 Ambarliköy, Scheinsarkophag, 96
 Ambrosius von Mailand, 1, 36, 52, 111-120, 124, 131, 134-139, 156-158, 164, 165, 184, 186, 188
 Amedick, R., 163, 164, 168
 Amphiaraios, 153-155
 Amulett, 14, 17, 38, 48, 63, 64, 67, 107, 151, 152
 Ancona, 144, 166, 173
 Apokalypse, XII, 26-29, 33, 55, 78-80, 87, 121, 122, 186
 Apollodorus, 46
 Apollon, 45, 57, 62-64, 66, 67, 69, 71-73, 132
 Apuleius, 5, 58, 77
 Arbesmann, R., 1, 4
 Ariadne, 160
 Arles, XI, 24, 31, 34, 55, 87, 96-98, 104, 128-131, 134, 137, 140, 144, 160, 174, 178, 180, 182, 184
 Arnason, H. H., 22, 23, 97, 98
 Arnobius, 1
 Asklepieion, 21, 69, 150
 Asklepios, 1-3, 16-18, 20-22, 45, 47, 62, 69, 151, 185
 Auftraggeber, XIII, 20, 88, 89, 95, 137, 138
 Augenbehandlung, XIV, 58, 62, 66, 67, 69, 73
 Augensalbung, 56-60, 62, 68, 70
 Augenstein, 62-65, 67
 Augustinus, 1, 35, 37, 53-55, 81, 82, 188
 Avignon, 144
 Baalbek, 44
 Bakirköy, Relieffragment, 126, 128
 Balaam, 119, 120
 Balboni, D., 61, 66
 Barb, A. A., 106, 107
 Bar-le-Duc, 59, 60, 64, 66, 67, 69
 Boeckler, A., 13, 171
 Borraccino, P., 27, 33, 43
 Bovini, G., 165
 Brandenburg, H., 95, 101, 127, 129, 175
 Brendel, O., 166-168
 Brescia, 9, 27, 95, 102, 109, 110, 116, 128-130, 132
 Brescia, Lipsanothek, 9, 27, 102, 109
 Brivio, 97, 98
 Bruns, G., 181
 Buchmalerei, XI, 12, 14, 129, 141, 173, 181, 183
 Budapest, 162
 Buddensieg, T., 30
 Byzanz, 41, 85, 86, 89, 96, 133, 134, 138
 Canaanea, 100, 102, 105, 107, 109, 110, 148
 Carrara, 161
 Cassianus, XIV, 25, 78, 88, 89
 Castello Sforzesco, Mailand, 167
 Celsus von Mailand, 138
 Chatsworth, 44
 Christus-Helios, 41, 43, 50-52, 86
 Christus-Sol, XIV, 32, 42, 43, 77, 80, 81, 186, 189
 Chromatius, 76, 142
 Cividale, 74
 Clemens Alexandrinus, 2, 35, 39, 48, 49-51, 56, 87
 clementia, 104, 106, 109
 Collyrium, 53-57, 59, 60-65, 67, 68, 70-72, 79, 87, 186
 collyrium fidei, 55, 56, 67
 collyrium liquidum, 65
 Cumont, F., 72
 Curvata, 15
 Cyprianus, 56
 Dalton, O. M., 78
 De Bruyne, L., 5-8
 Deichmann, F. W., 20
 Démians-d'Archimbaud, G., 27, 33

- Die, 143, 149
 Dinkler, E., 17, 18, 20, 21
 Diodor, 47
 Dionysos, 163
 Diptychon, Etschmiadzin-, 11, 12, 13
 Diptychon, Louvre, 110
 Diptychon, Mailand, Domschatz, 10, 11, 27, 39, 40, 76, 85, 87, 117, 118, 131
 Diptychon, Murano-, 9, 11, 14
 Dölger, F. J., 77
 Drocourt-Dubreuil, G., 27, 33, 125
 Dumbarton Oaks, Marmorfragment, 23, 31, 39-41, 56, 82-87, 96, 98, 123, 126-128, 133, 134, 174
 Dumeige, G., 2
 Duprez, A., 143
 Dura Europos, 13, 14, 152, 183

 ecclesia, 33, 76, 82, 113, 122, 135, 138
 ecclesia ex circumcisione, 82, 113
 ecclesia ex gentibus, 82, 122, 135, 138
 Echternach, Codex Aureus, 171
 Edelstein, L., E., 3
 Egbert-Codex, Trier, 56, 165, 171
 Egger, R., 58, 59, 66
 El-Moallaqa, 77, 78
 Endymion, 163
 Ephesus, 10
 Ephraem Syrus, 142
 Epidauros, 21, 47, 69, 150, 151
 Epiphanie, 74, 75, 78, 79, 120
 Eschatologie, eschatologisch, XIII, 114, 120, 188, 189
 Euripides, 45
 Eusebius, 3, 107, 108

 Fichtner, G., 2
 Fischer, Mystischer, 43
 Forum Romanum, 19
 Forum triangulare, 167

 Galen, 65
 Galeriusbogen, Thessaloniki, 169, 181
 Galla Placidia, Mausoleum der, Ravenna, 74, 75
 Gallienus, 19
 Gerke, F., 19, 21, 170, 176, 177, 179, 181
 Grabar, A., 77, 78, 85
 Graffito, Domitilla-Katakombe, 60-62, 64, 67

 Gregor von Nazianz, 166
 Gregor von Nyssa, 39
 Gregor von Tours, 56

 Hagios Georgios, Thessaloniki, 75, 76, 79
 Handauflegung, 7, 21
 Harmand, L., 44
 Harnack, A. von, 1
 Hauck, K., 14
 Heilgott, 18, 45, 47, 63, 67, 69, 152-154, 162
 Heisenberg, A., 7, 102, 103, 108, 168, 172, 173
 Helios, 32, 41-51, 62, 66, 73, 86, 88, 89
 Helios Anagogus, 72
 Hermes Psychopompos, 72
 Herodot, 47
 Hesiod, 46
 Hofzeremoniell, 122
 Hundertguldenblatt, 1

 Iamblichus, 60
 Ignatius von Antiochia, 1
 illuminatio, 23, 36, 37, 40, 52
 impositio manus, 5, 7, 14
 Initiation, 37, 39, 57, 58, 61, 66, 67, 70, 73
 Inkubation, 48, 154
 Irenäus, 9, 81
 Isaak, 25, 80, 81
 Isidor von Sevilla, 37
 Isiskult, 58, 60, 67
 Istanbul, 41, 85-87, 95, 126, 133, 181

 Jerez, 143, 149, 156
 Jerusalem, Himmlisches, 79
 Jonas, 43, 156, 160, 163-165
 Jordantaufer, 163, 164, 167, 168
 Julian Apostata, 3
 Julier, Mausoleum der, 43, 52, 87
 Juliobona, 44
 Jupiter, 18, 71
 Justinus, 2, 35

 Kantorowicz, E., 2, 42, 169
 Kaschnitz-Weinberg, G. von, 162-163
 Katakombe, XI, 5, 6, 9, 1, 14, 16, 61, 141, 142, 152
 Katakombe, Coemeterium Maius, 142
 Katakombe, Domitilla-, 9, 60, 61, 64, 67
 Katakombe, Praetextat, 109, 143, 144, 176

- Katakombe, SS. Pietro e Marcellino, 6, 43
 Katakombe, Vigna Massimo, 141
 Kelibia, 76
 Kitzinger, E., 22, 23, 30, 41, 82, 83, 85, 87, 96, 123, 133
 Klinen-Mahl, 161-165, 183, 188, 190
 Kollwitz, J., XII, 126, 137, 174-176, 184
 Konstantinopel, XIV, 30, 41, 78, 80, 87, 89, 122, 127, 129, 134, 183, 188
 Konstantinsbogen, 32, 42, 71
 Kosmokrator, 39, 40, 42
 Kybele, 60

 Lactantius, 1, 3
 Lamm, 26, 33, 78-81, 87
 Lampe, 26, 27, 29, 32, 33, 35, 36, 57, 58, 7, 74-77, 79-81, 86
 Lassus, J., 105
 Lawrence, M., 172, 173, 175-177, 181, 184
 Lazarus, 15, 97-100, 103, 105, 109, 128, 129, 168
 Lillebonne, 44, 45
 Liturgie, 2, 33, 50, 77, 78, 88, 173, 184
 L'Orange, H. P., 19, 37, 41, 42, 52, 74-76
 Lukian, 46
 Lychnomantie, 57, 70

 Magie, magisch, 3, 17, 63, 68, 70
 Magier, 15, 16, 91, 92, 116-120, 123, 125-128, 131, 134
 Mailand, XIII-XV, 10, 36, 39, 52, 85, 87, 90, 91, 95, 96, 111, 116-118, 124, 131, 132, 134, 138, 139, 156, 165-167, 184, 186, 190
 Malakbel, 44
 Maleachi, 38, 51
 Malibu, 161
 Mandeure, 62, 64, 67
 Marc-Aurel-Säule, 19
 Marcellus Empiricus, 48, 54, 65, 69
 Marmorkrater, Rom, 127, 128
 Marseille, XII-XIV, 24-27, 29-31, 33, 40, 41, 43, 48, 73, 76, 78, 80, 84-89, 96, 121, 189, 190
 Martha, 90, 97-100, 102-104, 108, 109
 Mathews, Th. F., 15-17
 Mavilly, 68-70, 73
 Maximianskathedra, 9, 12, 24, 31, 43, 56, 85
 Megalopolis, 45
 Mithraeum, 62, 63
 Mithras, 62-64, 67, 71, 72
 Mithras Psychopompos, 72
 Mogounus, 66, 67, 69
 Monreale, 13, 171
 Morey, C. R., 100
 Münze, 32, 41, 104, 106, 108, 169, 181

 Nauerth, C., 14, 15, 173
 Nazarius, 138
 Neapel, 80, 121, 166
 Neophyt, 80, 142
 Nero, 138
 Neumagen, Iphigenienpfeiler, 73
 Neuplatoniker, neuplatonisch, 34, 52, 53, 68, 88, 186
 Nicoletti, A., 140, 155, 165, 168, 175, 176
 Nielsen, H., 54, 65
 Nikolasch, F., 20, 82, 120, 122
 Nimbus, 26, 28-32, 36, 39-44, 52, 86, 99, 133
 Noah, 163, 164

 Oberzell, St. Georg, 13
 oculi cordis, 54, 62
 Offenbarungszauber, 57, 70
 Okulist, 59, 61-69, 71-73
 Orakel, 46, 47
 'Oriens Augusti', 42
 Origenes, 1, 2, 81
 Orion, 45, 46, 51, 52, 73, 87, 88

 Paian, 45
 Paneas, 107
 Paradiesberg, XII, 91
 Paradiesflüsse, 25, 80
 Paulinus Nola, 54
 Paulus, 23, 25, 26, 28-31, 36, 41, 74, 82, 83, 85, 91, 120-123, 125, 126, 138
 Paulusstatuette, Berlin-Dahlem, 123
 Pausanias, 45
 Perler, O., 43
 Petrus, 25, 26, 29, 31, 36, 41, 43, 74, 79, 82-85, 91, 93, 120-126, 130, 138, 166, 178-180, 182
 Piräus, 163
 Philo, 49, 53
 Physiologus, 51, 52, 88
 Platon, platonisch, XIV, 34, 39, 45, 48, 50, 52, 53, 55, 57, 68, 75, 86, 88, 186

- Plinius, 47
 Plotin, 37-39, 56
 Poitiers, 143
 Pola, Elfenbeinkasten, 27-30, 32, 121, 123
 polychrome Fragmente, Thermenmuseum, Rom, XI, 2, 5, 6, 17, 19, 20, 153, 174, 185
 Pompeji, 167
 populus gentilis, 135
 Proclus, 37
 Proskynese, 25, 40, 92, 121, 122, 129
 Provence, XIV, 10, 12, 40, 41, 62, 78, 88, 131, 136, 139, 173, 184
 Pseudo-Matthäus, 117-120

 Quellwunder, 92, 124, 125, 127, 134, 141, 142, 144

 Rabula-Evangeliar, 9, 11
 Ravenna, XII, 9-11, 24, 26-28, 31, 33, 56, 58-61, 67, 74-76, 80, 86, 87, 89, 96, 114, 121, 122, 132-134, 141
 Rebecchi, F., 95
 Redegestus, 5-7, 14, 15, 31, 40, 56, 84, 101, 102, 107, 110
 Reichenau, 10
 'Restitutor Orbis', 104, 106, 169
 'Restitutor Provinciae', 104, 108, 110, 169, 186
 Rettungsparadigma, 16, 165, 188
 Roberti, M. M., 95
 Rom, 2, 9, 10, 12, 17-19, 23, 24, 27, 30, 33, 34, 43, 44, 60-62, 64, 67, 85-87, 95, 96, 98, 101, 121, 127, 142, 143, 163-167, 175-177, 184
 Rossano, Codex, 10, 13, 24, 34
 Rouen, 28
 Ruricius, 54

 Salerno, 159, 160, 165, 171, 174
 Salomo, 38
 Salvatore, M., 7
 S. Afra, 95, 116, 128, 129, 131, 132, 137
 S. Agnese, 166-168
 S. Angelo in Formis, 10
 S. Apollinare in Classe, 76
 S. Apollinare Nuovo, 10-13, 24, 27, 56, 132, 141
 S. Costanza, 121
 S. Giovanni Battista, Ravenna, Marmorschrein, 28, 122
 S. Giovanni in Fonte, Neapel, 80, 121
 S. Lorenzo fuori le mura, 142, 174
 S. Maria Antiqua, 12
 S. Maria Maggiore, 27, 33
 S. Maria in Porto fuori, 122
 S. Maria presso S. Celso, 90
 S. Saba, 12
 S. Sabina, 9, 23, 27, 85
 Sarapis, 19, 47
 Sarkophag, Bassus-, 95, 161
 Sarkophag, Baum-, Arles, 22, 104
 Sarkophag Borghese, Louvre, 137, 176
 Sarkophag, Durchzugs-, 172, 174, 175
 Sarkophag, Gorgonius-, 144, 166, 173
 Sarkophag von Ischia, 143, 147, 156, 158, 161, 163-165, 175-177, 184
 Sarkophag, Jonas-, 43
 Sarkophag von La Gayolle, 43, 87
 Sarkophag, Passions-, 175
 Sarkophag, Philosophen- (aus der Via Salaria), 167
 Sarkophag, Prometheus-, 42
 Sarkophag, Riefel-, Arles, 134-137
 Sarkophag von S. Ambrogio, XII, 79, 90, 117, 121, 128, 131, 137, 166, 176
 Sarkophag von St. Engracia, Saragossa, 103
 Sarkophag von Saint-Honorat, 128-131
 Sarkophag von S. Vittore, Ravenna, 58-60, 65-67, 69, 73
 Sarkophag von Sarigüzel, 41, 95
 Sarkophag, Säulen-, Aix-en-Provence, 136, 137
 Sarkophag, Säulen-, Clermont-Ferrand, 143, 148, 158, 159, 161, 163, 175-178
 Sarkophag, Stadttor-, XII, XV, 11, 24, 79, 80, 87, 96, 128, 137, 138, 140, 144, 166-168, 173, 176
 Septimius-Severus-Bogen, 19
 Servius Grammaticus, 46
 Severer, 19, 32, 106
 Schadewaldt, H., 3
 Schipperges, H., 2
 Schlange, 21, 71, 154
 Schröpfkopf, 21, 58, 59
 Schumacher, W. N., 79, 121, 122
 Sigma-Mahl, 163, 164, 67
 Simon, M., 7, 168, 172, 173
 Simultanszene, -darstellung, XV, 8, 10, 152, 153, 173, 183, 188
 Singelenberg, P., 12, 13
 Sinope, MS Fragment, 10

- Sinope, Petrusfragment, Berlin, 41, 82-86, 126, 133, 174
 Smith, E. B., 8-12, 28, 40, 78, 88, 117, 118, 131
 Sol-Gestus, 42, 72, 79, 121, 122, 131
 Sol Invictus, 32, 41, 66, 86, 89
 Sol Iustitiae, 50-52, 76, 77, 79, 87, 88
 Sonnenuhr, 145, 165-168, 174, 183
 Soper, A. C., 28, 97-100, 108
 Sotomayor, M., 103, 140, 155, 156, 159, 160, 165, 167, 169, 170
 Stibadium-Mahl, 163
 Stuhlfauth, G., 7, 124, 125
 Sueton, 16
 'supplicatio', 104, 106, 109
 Syrien, 8-10, 27, 36, 39, 40, 43, 88, 118, 131, 141, 165, 173, 184
 Syrophönikerin, 102

 Tabitha, 130, 178-180, 182, 184
 Tacitus, 16
 Tarragona, 143, 144, 146, 148, 149, 158, 161-163, 165, 175-178, 182, 184
 Taufbecken, 76
 Taufe, 2, 23, 35, 37, 39, 75, 76, 80, 124, 125, 142, 156, 158, 163, 164, 167, 168
 Temkin, O., 3, 4
 Tertullian, 2, 3, 142
 Theodosius I., XIV, 48, 124, 127, 138, 176
 Theodosius-Obelisk, 95, 126, 127, 130, 133, 181, 182
 Theophanie, 50, 67, 74, 77, 79, 80-82, 121-123, 125, 126, 134, 167, 168
 Theophilus von Antiochia, 2
 Thessaloniki, 75, 79, 169
 Thevenot, E., 63, 66, 68, 69, 72

 Thomas, 35, 92, 115, 116, 125-129, 131, 133, 134
 Torre Annunziata, 166
 Tiberinsel, 69
 Timgad, 8
 Tipasa, 105, 106
 Tobias, 141
 Traditio Legis, XII, XIII, 20, 25-27, 31-33, 37, 42, 79, 80, 82, 86, 87, 91, 95, 119, 121, 122, 125, 126, 130, 134, 142, 156, 166-170, 186, 189
 Trajanssäule, 106

 Valens, 127
 Vespasian, 16
 Vienne, 143, 148, 149
 Vierstromberg, 28, 29, 121, 130, 131
 Vikan, G., 31
 Villa Albani, Rom, 166
 virga, 15, 20
 Volbach, W. F., 109, 110

 Weihrelief, 21, 155
 Weinreich, O., 45, 46
 Weitzmann, K., 183
 Wessel, K., 82, 83, 85
 Wiener Genesis, 172
 Wiesner, Th., 115, 116
 Wilpert, J., 5, 100, 124, 134, 135, 141, 142, 165, 166, 175
 Wulff, O., 82, 83

 Zachäus, 135, 136, 144, 169
 Zauberpapyrus, 151
 Zeus, 18
 Ziborium, 26, 32, 75, 76, 79
 Zymbel, 60

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abbildungen

- 1-6 Travertinsarkophag, Saint-Victor (Marseille). Photos: Atelier du Patrimoine, Marseille.
- 7 Relieffragment, Dumbarton Oaks Collection. Photo: Dumbarton Oaks, Washington, DC.
- 8 Heliosrelief aus Lillebonne (Rouen, Musée des Antiquités départementales). Nach Hommages Renard II, 341 Abb. 2.
- 9 Sarkophag, S. Vittore (Ravenna). Photo: DAI Rom, Inst. Neg. 38.1552.
- 10 Graffito, Marmor (Domitillakatakombe, Rom). Photo: Archivio Fotografico della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra.
- 11 Pilasterrelief (Musée Barrois, Bar-le-Duc). Photo: Musée Barrois.
- 12-13 Relief, Mavilly (Musée de Beaune). Nach Espérandieu III, 167.
- 14 Relieffragment aus Sinope (Berlin, Frühchristlich-byzantinische Sammlung). Photo: DAI Rom, Inst. Neg. 64.973.
- 15 Sarkophag, S. Maria presso S. Celso (Mailand). Photo: Giancarlo Gardin, Mailand.
- 16 Sarkophag, S. Maria presso S. Celso (Mailand). Photo: DAI Rom, Inst. Neg. 61.718.
- 17 Sarkophag, S. Maria presso S. Celso (Mailand). Photo: DAI Rom, Inst. Neg. 61.718, Ausschnitt.
- 18 Sarkophag, S. Maria presso S. Celso (Mailand). Photo: DAI Rom, Inst. Neg. 61.718, Ausschnitt.
- 19 Sarkophag, S. Maria presso S. Celso (Mailand). Photo: DAI Rom, Inst. Neg. 61.718, Ausschnitt.

- 20 Sarkophag, S. Maria presso S. Celso (Mailand). Photo: Giancarlo Gardin, Mailand.
- 21 Aureus des Probus (British Museum, London). Photo: British Museum.
- 22 Mosaizierter Sarkophag, Tipasa (Nordafrika). Nach Libyca III, 1955, 268.
- 23 Fragment eines Riefelsarkophags (Arles, Musée Lapidaire d'Art Chrétien). Photo: Michel Lacanaud/Musée de l'Arles Antique.
- 24 Säulensarkophag (Aix-en-Provence). Nach Le Blant, Sarkophages de la Gaule, Taf. 52.
- 25 Bethesda-Sarkophag (Tarragona, Kathedrale). Photo: DAI Madrid, K-931.
- 26 Bethesda-Sarkophag (Tarragona, Kathedrale). Photo: DAI Madrid, K-960.
- 27-29 Bethesda-Sarkophag (Tarragona, Kathedrale). Photos: DAI Madrid, K-956, K-K-971.
- 30 Bethesda-Sarkophag (Rom, Museo Pio Cristiano). Photo: Musei Vaticani, Archivio Fotografico, Neg. Nr. XXXII. 124.12.
- 31 Weihrelief an Amphiaraos (Athen, Nationalmuseum). Photo: DAI Athen, Neg. Nr. N.M. 3312.
- 32 Klinen-Mahl-Sarkophag (J. Paul Getty Museum, Malibu). Museumsphoto.
- 33 Relief aus Piräus (Paris, Louvre). Photo: Louvre RMN.
- 34 Sarkophagfragment (Arles, Musée Lapidaire d'Art Chrétien). Photo: Michel Lacanaud/Musée de l'Arles Antique.

ABBILDUNGEN



1. Travertinsarkophag, Saint-Victor, Marseille



2. Traverinsarkophag (Detail), Saint-Victor, Marseille



3. Traverinsarkophag (Detail), Saint-Victor, Marseille



4. Travertinsarkophag (Detail), Saint-Victor, Marseille



5. Travertinsarkophag (linke Schmalseite), Saint-Victor, Marseille



6. Travertinsarkophag (rechte Schmalseite), Saint-Victor, Marseille



7. Relieffragment, Dumbarton Oaks Collection, Washington, D.C.



8. Heliosrelief aus Lillebonne, Rouen, Musée des Antiquités départementales



9. Sarkophag des C. Sosius Julianus, S. Vittore, Ravenna



10. Graffito, Marmor, Domitillakatakombe, Rom



11. Pilasterrelief, Musée Barrois, Bar-le-Duc



12. Relief, Mavilly, Musée de Beaune



13. Relief, Mavilly, Musée de Beaune



14. Relieffragment aus Sinope, Berlin, Frühchristlich-byzantinische Sammlung



15. Sarkophag (linke Schmalseite), S. Maria presso S. Celso, Mailand



16. Sarkophag, S. Maria presso S. Celso, Mailand



17. Sarkophag (Detail), S. Maria presso S. Celso, Mailand



18. Sarkophag (Detail), S. Maria presso S. Celso, Mailand



19. Sarkophag (Detail), S. Maria presso S. Celso, Mailand



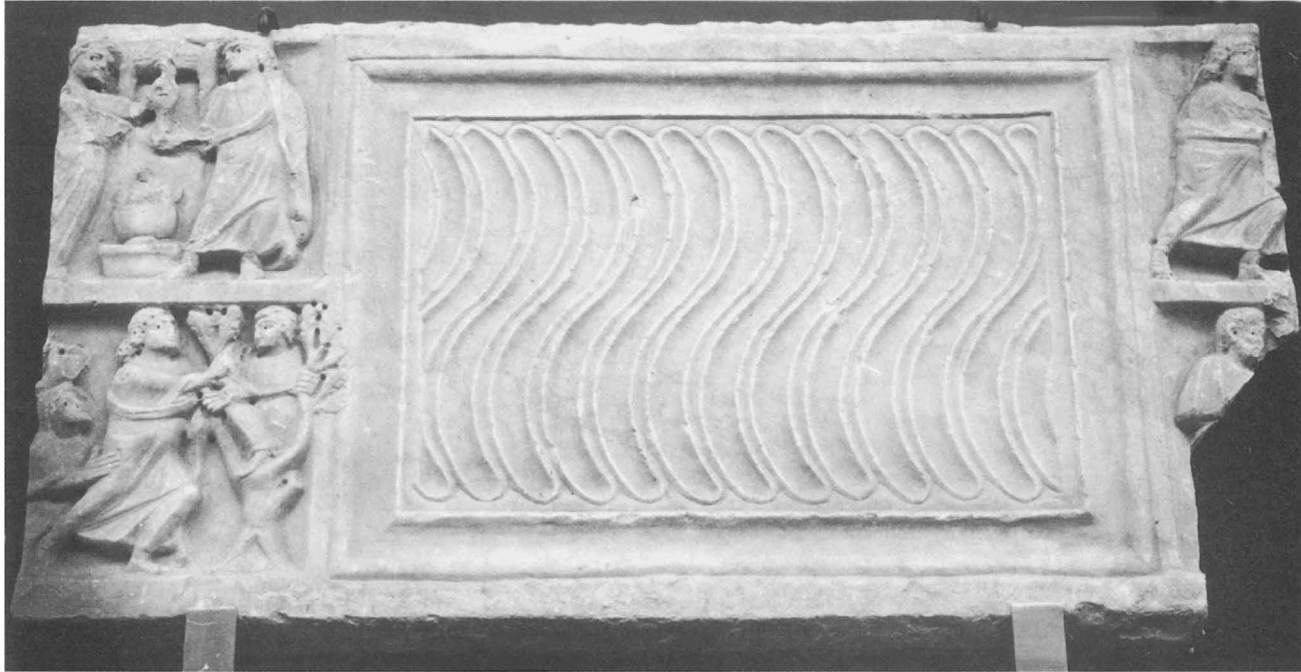
20. Sarkophag (rechte Schmalseite), S. Maria presso S. Celso, Mailand



21. Aureus des Probus, British Museum, London



22. Mosaizierter Sarkophag (Detail), Tipasa



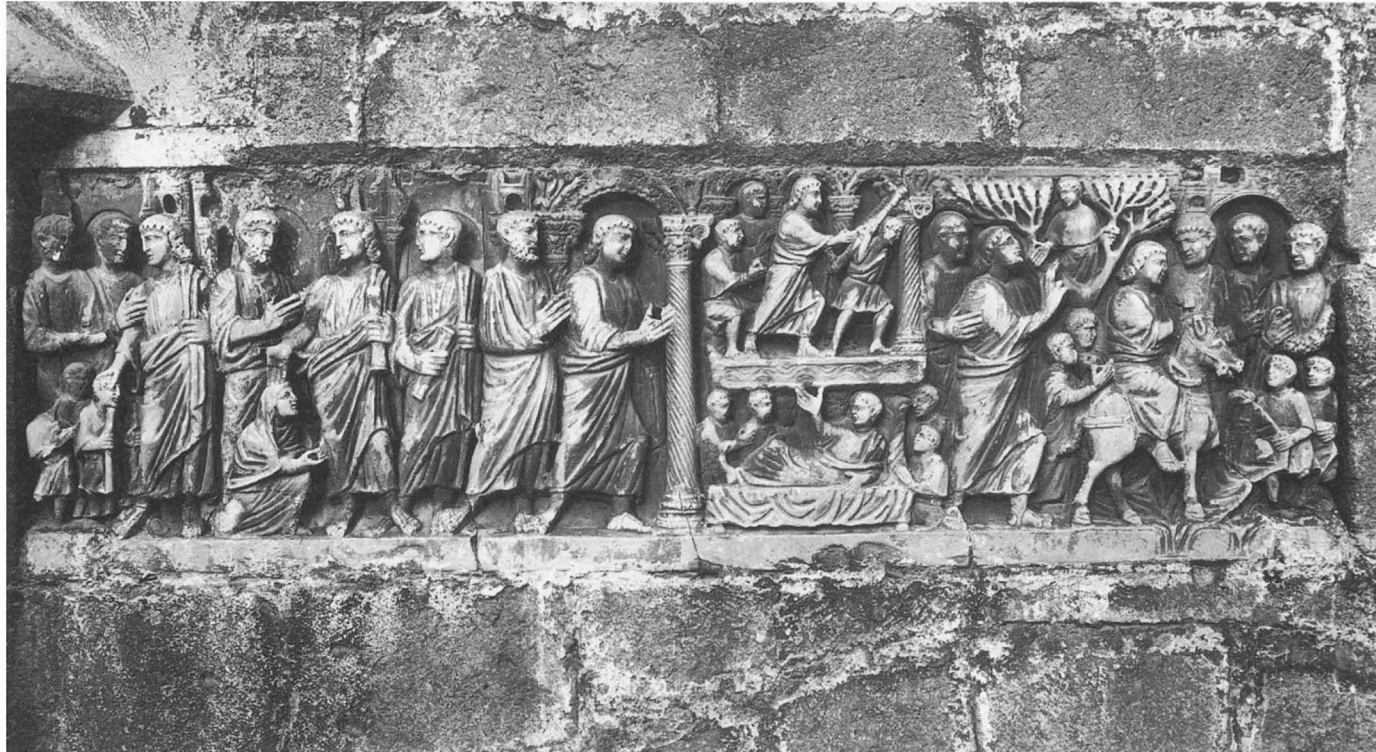
23. Fragment eines Riefelsarkophags, Arles, Musée Lapidaire d'Art Chrétien



24. Säulensarkophag (Detail), Aix-en-Provence



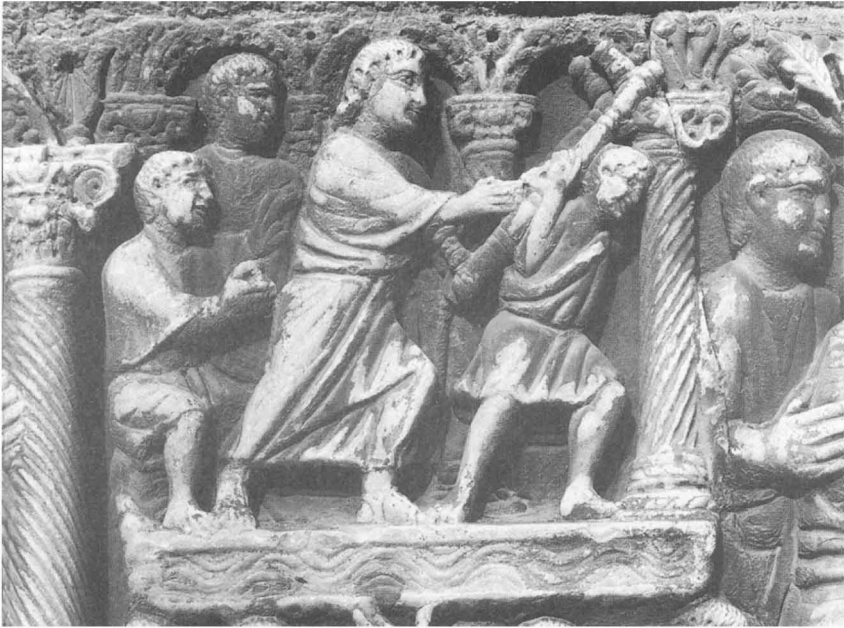
25. Bethesda-Sarkophag (Detail), Tarragona, Kathedrale



26. Bethesda-Sarkophag, Tarragona, Kathedrale



27. Bethesda-Sarkophag (Detail), Tarragona, Kathedrale



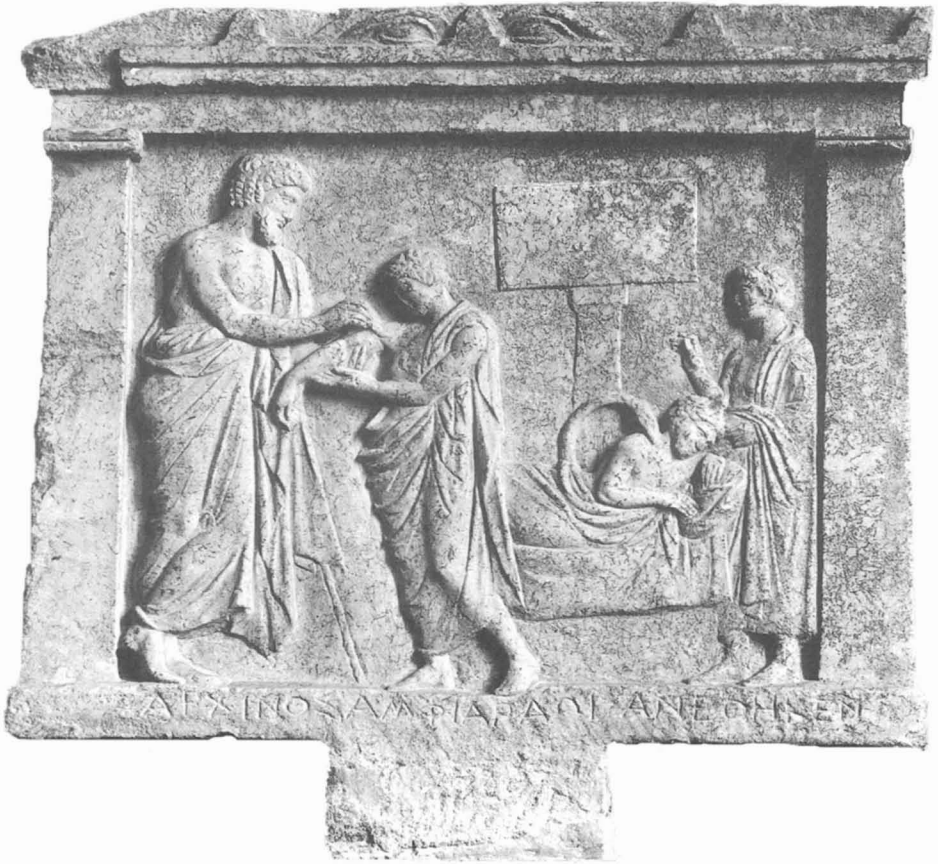
28. Bethesda-Sarkophag (Detail), Tarragona, Kathedrale



29. Bethesda-Sarkophag (Detail), Tarragona, Kathedrale



30. Bethesda-Sarkophag, Rom, Museo Pio Cristiano



31. Weihrelief des Archinos an Amphiaraos, Athen, Nationalmuseum



32. Klinen-Mahl-Sarkophag (Detail), Malibu, J. Paul Getty Museum



33. Relief aus Piräus, Paris, Louvre



34. Sarkophagfragment, Arles, Musée Lapidaire d'Art Chrétien

SUPPLEMENTS TO VIGILIAE CHRISTIANAE

1. TERTULLIANUS. *De idololatria*. Critical Text, Translation and Commentary by J.H. WASZINK and J.C.M. VAN WINDEN. Partly based on a Manuscript left behind by P.G. VAN DER NAT. 1987. ISBN 90 04 08105 4
2. SPRINGER, C.P.E. *The Gospel as Epic in Late Antiquity*. The *Paschale Carmen* of Sedulius. 1988. ISBN 90 04 08691 9
3. HOEK, A. VAN DEN. *Clement of Alexandria and His Use of Philo in the Stromateis*. An Early Christian Reshaping of a Jewish Model. 1988. ISBN 90 04 08756 7
4. NEYMEYR, U. *Die christlichen Lehrer im zweiten Jahrhundert*. Ihre Lehrtätigkeit, ihr Selbstverständnis und ihre Geschichte. 1989. ISBN 90 04 08773 7
5. HELLEMO, G. *Adventus Domini*. Eschatological Thought in 4th-century Apses and Catecheses. 1989. ISBN 90 04 08836 9
6. RUFIN VON AQUILEIA. *De ieiunio* I, II. Zwei Predigten über das Fasten nach Basileios von Kaisareia. Ausgabe mit Einleitung, Übersetzung und Anmerkungen von H. MARTI. 1989. ISBN 90 04 08897 0
7. ROUWHORST, G.A.M. *Les hymnes pascales d'Éphrem de Nisibe*. Analyse théologique et recherche sur l'évolution de la fête pascale chrétienne à Nisibe et à Edesse et dans quelques Églises voisines au quatrième siècle. 2 vols: I. Étude; II. Textes. 1989. ISBN 90 04 08839 3
8. RADICE, R. and D.T. RUNIA. *Philo of Alexandria*. An Annotated Bibliography 1937–1986. In Collaboration with R.A. BITTER, N.G. COHEN, M. MACH, A.P. RUNIA, D. SATRAN and D.R. SCHWARTZ. 1988. repr. 1992. ISBN 90 04 08986 1
9. GORDON, B. *The Economic Problem in Biblical and Patristic Thought*. 1989. ISBN 90 04 09048 7
10. PROSPER OF AQUITAINE. *De Providentia Dei*. Text, Translation and Commentary by M. MARCOVICH. 1989. ISBN 90 04 09090 8
11. JEFFORD, C.N. *The Sayings of Jesus in the Teaching of the Twelve Apostles*. 1989. ISBN 90 04 09127 0
12. DROBNER, H.R. and KLOCK, CH. *Studien zu Gregor von Nyssa und der christlichen Spätantike*. 1990. ISBN 90 04 09222 6
13. NORRIS, F.W. *Faith Gives Fullness to Reasoning*. The Five Theological Orations of Gregory Nazianzen. Introduction and Commentary by F.W. NORRIS and Translation by LIONEL WICKHAM and FREDERICK WILLIAMS. 1990. ISBN 90 04 09253 6
14. OORT, J. VAN. *Jerusalem and Babylon*. A Study into Augustine's *City of God* and the Sources of his Doctrine of the Two Cities. 1991. ISBN 90 04 09323 0
15. LARDET, P. *L'Apologie de Jérôme contre Rufin*. Un Commentaire. 1993. ISBN 90 04 09457 1
16. RISCH, F.X. *Pseudo-Basilus: Adversus Eunomium IV-V*. Einleitung, Übersetzung und Kommentar. 1992. ISBN 90 04 09558 6
17. KLIJN, A.F.J. *Jewish-Christian Gospel Tradition*. 1992. ISBN 90 04 09453 9
18. ELANSKAYA, A.I. *The Literary Coptic Manuscripts in the A.S. Pushkin State Fine Arts Museum in Moscow*. ISBN 90 04 09528 4
19. WICKHAM, L.R. and Bammel, C.P. (eds.). *Christian Faith and Greek Philosophy in Late Antiquity*. Essays in Tribute to George Christopher Stead. 1993. ISBN 90 04 09605 1

20. ASTERIUS VON KAPPADOKIEN. *Die theologischen Fragmente*. Einleitung, kritischer Text, Übersetzung und Kommentar von MARKUS VINZENT. 1993. ISBN 90 04 09841 0
21. HENNINGS, R. *Der Briefwechsel zwischen Augustinus und Hieronymus und ihr Streit um den Kanon des Alten Testaments und die Auslegung von Gal. 2,11-14*. 1994. ISBN 90 04 09840 2
22. BOEFT, J. DEN & HILHORST, A. (eds.). *Early Christian Poetry*. A Collection of Essays. 1993. ISBN 90 04 09939 5
23. MCGUCKIN, J.A. *St. Cyril of Alexandria: The Christological Controversy*. Its History, Theology, and Texts. 1994. ISBN 90 04 09990 5
24. REYNOLDS, Ph.L. *Marriage in the Western Church*. The Christianization of Marriage during the Patristic and Early Medieval Periods. 1994. ISBN 90 04 10022 9
25. PETERSEN, W.L. *Tatian's Diatessaron*. Its Creation, Dissemination, Significance, and History in Scholarship. 1994. ISBN 90 04 09469 5
26. GRÜNBECK, E. *Christologische Schriftargumentation und Bildersprache*. Zum Konflikt zwischen Metapherninterpretation und dogmatischen Schriftbeweistraditionen in der patristischen Auslegung des 44. (45.) Psalms. 1994. ISBN 90 04 10021 0
27. HAYKIN, M.A.G. *The Spirit of God*. The Exegesis of 1 and 2 Corinthians in the Pneumatomachian Controversy of the Fourth Century. 1994. ISBN 90 04 09947 6
28. BENJAMINS, H.S. *Eingeordnete Freiheit*. Freiheit und Vorsehung bei Origenes. 1994. ISBN 90 04 10117 9
29. SMULDERS S.J., P. (tr. & comm.). *Hilary of Poitiers' Preface to his Opus historicum*. 1995. ISBN 90 04 10191 8
30. KEES, R.J. *Die Lehre von der Oikonomia Gottes in der Oratio catechetica Gregors von Nyssa*. 1995. ISBN 90 04 10200 0
31. BRENT, A. *Hippolytus and the Roman Church in the Third Century*. Communities in Tension before the Emergence of a Monarch-Bishop. 1995. ISBN 90 04 10245 0
32. RUNIA, D.T. *Philo and the Church Fathers*. A Collection of Papers. 1995. ISBN 90 04 10355 4
33. DE CONICK, A.D. *Seek to See Him*. Ascent and Vision Mysticism in the Gospel of Thomas. 1996. ISBN 90 04 10401 1
34. CLEMENS ALEXANDRINUS. *Protrepticus*. Edidit M. MARCOVICH. 1995. ISBN 90 04 10449 6
35. BÖHM, T. *Theoria – Unendlichkeit – Aufstieg*. Philosophische Implikationen zu *De vita Moysis* von Gregor von Nyssa. 1996. ISBN 90 04 10560 3
36. VINZENT, M. *Pseudo-Athanasius, Contra Arianos IV*. Eine Schrift gegen Asterius von Kappadokien, Eusebius von Cäsarea, Markell von Ankyra und Photin von Sirmium. 1996. ISBN 90 04 10686 3
37. KNIPP, P.D.E. *'Christus Medicus' in der frühchristlichen Sarkophagskulptur*. Ikonographische Studien zur Sepulkralkunst des späten vierten Jahrhunderts. 1998.
38. LÖSSL, J. *Intellectus gratiae*. Die erkenntnistheoretische und hermeneutische Dimension der Gnadenlehre Augustins von Hippo. 1997. ISBN 90 04 10849 1
39. MARKELL VON ANKYRA, *Die Fragmente. Der Brief an Julius von Rom*. Herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von MARKUS VINZENT. 1997. ISBN 90 04 10907 2